МАСТАЦТВА

Je vous écris en réponse à la lettre que vous allez m'écrire pour répondre à celle que je vous aurai écrite

16+

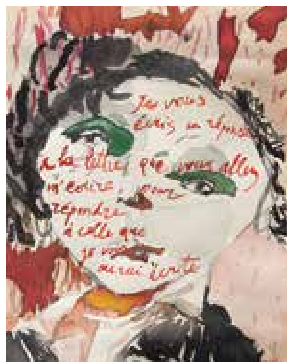
7 /2020
ЛІПЕНЬ

- «КАРОНА» ДЛЯ ТЭАТРА
- ХАТА-МАТРЫЦА І ШМАТ ПЛАСТЫКУ
- МІНСКАЯ ШКОЛА ФАТАГРАФІІ Ў ПІЦЕРЫ

«ИСЧЮ ЧЕЛОВЕКА» – выніковая выстава 27-га навучальнага сезона арт-студыі Wostrau, што месціцца ў Нацыянальным цэнтры мастацкай творчасці дзяцей і моладзі. У «выставе строгага рэжыму» (па вызначэнні арганізатараў) узялі ўдзел 192 студыйцы, 250 твораў сабраліся ў дзівосную цэльную экспазіцыю, наведаць якую можна па папярэдняй замове з панядзелка па чацвер.

«Исчю человека». Фрагмент экспазіцыі. *Фота Сяргея Ждановіча.*

© «Мастацтва», 2020.



На першай старонцы вокладкі:
Ігар Цішын. «Я вам пішу». Папера, акварэль, аловак. 2020.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктарка ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першая намесніца дырэктаркі ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЙНАЯ РАДА: Наталля ГАНУЛ, Святлана ГУТКОЎСКАЯ, Кацярына ДУЛАВА, Антаніна КАРПІЛАВА, Аляксей ЛЯЛЯЎСКІ, Мікалай ПІНІГІН, Уладзімір РЫЛАТКА, Антон СІДАРЭНКА, Рыгор СІТНІЦА, Дзмітрый СУРСКІ, Рычард СМОЛЬСКІ, Наталля ШАРАНГОВІЧ, Ніна ФРАЛЬЦОВА, Канстанцін ЯСЬКОЎ.

РЭДАКЦЫЯ: Галоўная рэдактарка АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнай рэдактаркі Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурная рэдактарка Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 14.07.2020. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 514. Заказ 1501. Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.

SUMMARY

The July 2020 issue of *Mastactva* begins with the rubric **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, comments on the world's reaction to the pandemic and the world crisis with the quarantine and self-isolation proper to them in the sphere of art (***Opportunities for Artists during the Pandemic Period. Part IV***, p. 3).
State of the Art with Liuba Gawryliuk opens the **VISUAL ARTS** section (***Zhana Kapusnikava. I Hope I Am Growing***, p. 4). Then follows the **Theme** from Darya Amialkovich about the biggest collection of Belarusian Soviet photography kept in St Petersburg (***ROSPHOTO's Assets: a Mirror and a Hammer***, p. 8). Next comes the **Cultural Layer** rubric and its July hero Jan Damel, a painter from Minsk. He was undeservedly getting scant attention, and now Zmitsier Monich brings him back into focus in connection with the artist's 240th birthday anniversary (***The Remains of Jan Damel's Artistic Heritage***, p. 14). The regular **Reviews and Critiques** include: Liubow Gawryliuk ("The Long Way Home" by Masha Maroz at the NCCA, p. 18), Alena Siamionava (Aksana Veniaminava's POST VITAM at the Zair Azgur Memorial Workshop Museum, p. 22).
The **MUSIC** section in July opens with the **Dressing-room** rubric: Volha Savitskaya had a talk with Dzianis Yantsevich, an accordion player and singer (***Dzianis Yantsevich: to Get the Intonation***, p. 24). There is also Viktar Kapytsko's **Appraisal** of Tattsiana Gawrylava's music album (***Tattsiana Gawrylava's Holy Mass***, p. 28). The **Cultural Layer** from Volha Brylon begins with substantial material about Eduard Mitsul, a master of Belarusian Soviet light music (***Eduard Mitsul: the Noble Knight of Song***, p. 30). Dzmitry Padbiarezski's **Personal Study** can be found on page 33.
The **CHOREOGRAPHY** section of July has for the pleasure of its followers a substantial talk with the marvelous ballet dancer Tattsiana Ulasien. Alena Balabanovich visited her **Dressing-room** at the Bolshoi Theatre (***Tattsiana Ulasien. A Ballerina of Character***, p. 34).
The **THEATRE** section, as usual, carries a series of materials worthy of attention. The **Theme** of July responds to the world events, particularly in such a social field as the art of theatre. The influence of the COVID-19 pandemic on contemporary theatre and the prospects of the theatre stage in the near future are discussed by theatre people – actors, directors, experts and critics who are unanimous in their love of this sphere of art: Zhana Lashkievich, Katsiaryna Yaromina, Dzmitry Yermalovich-Daschynski (***Challenges of the New Reality***, p. 38). At the end of the set, we shall have a glimpse **Through the Service Entrance** at **Viergunow's Theatre Anecdotes** on page 45.
In the rubric of the **CINEMA** section **Seen by Anton Sidarenka** the author analyzes four Belarusian films that are worthy of our as well as international attention ("Kunashir", "Daddy", "Deserter", "Dzima", p. 46). The issue is concluded with **IN DESIGN** rubric about design and its remarkable representatives and events in the world and in Belarus: Ala Pigalskaya discusses the influence of design on society and the mode of life and vice versa (***Does Design Need Feedback and What Is Its Effect?***, p. 48).

Магчымасці для мастакоў у эпоху пандэміі

ЧАСТКА IV
ЗША. ФЕДЭРАЛЬНАЯ ДАПАМОГА

Марына Гаеўская

Пасля прыняцца Палатай і Сенатам ЗША, прэзідэнт Дональд Трамп падпісаў законапраект, які мае на мэце эканамічную дапамогу ў памеры 2 трлн долараў для прадпрыемстваў і працаўнікоў у адказ на пандэмію каранавірусу. Законапраект аб стымуляванні прадугледжвае адначасовыя выплаты ў памеры 1200 долараў ЗША асобным амерыканцам, што зарабляюць да 75 тысяч долараў, плюс дадатковыя 500 долараў на дзіця. Меншыя выплаты пойдуць на больш высокааплатных работнікаў (пры гэтым гадавы даход фізічных асоб не павінен перавышаць 99 тысяч долараў). Парам, якія падаюць сумесную заяўку і якія атрымліваюць менш за 150 тысяч долараў, выплацяць 2400 долараў, а падтрымку меншага памеру будуць мець пары, што зарабляюць да 198 тысяч.

Заканадаўства таксама стварыла праграму займаў на 500 млрд долараў для прамысловасці, гарадоў і штатаў і выдзеліла 349 млрд на субсідыі для выплаты заработнай платы для малых прадпрыемстваў, уключаючы некамерцыйныя. 349 млрд скончыліся менш чым за два тыдні, і Кангрэс адобрыў закон, які дазволіў уліванне ў 310 млрд долараў.

Папярэдні законапраект уключаў падтрымку ў памеры 75 млн, што будуць выдзеленыя Нацыянальным фондам мастацтваў, 75 млн для Нацыянальнага гуманітарнага фонду, 50 млн для Інстытута музейнага і бібліятэчнага абслугоўвання і 7,5 млн для Смітсанаўскага інстытута, які курыруе 19 музеяў і 9 даследчых цэнтраў. Цэнтру выканаўчых мастацтваў імя Кенэдзі ў Вашынгтоне было выдзелена 25 млн долараў.

Інстытуты ЗША таксама аб'ядналіся, каб лабіраваць у Кангрэсе выдзяленне 4 млрд долараў на дапамогу мастацкім групам па ўсёй краіне і ўкараніць універсальны дабрачынны падатковы вылік, каб стымуляваць людзей рабіць ахвяраванні. Амерыканскі альянс музеяў пачаў кампанію, якая заклікае людзей звязацца з сябрамі Кангрэсу ў падтрымку гэтай ідэі, а Музей Метраполітэн у Нью-Ёрку, што прагназуе ўласны дэфіцыт у 100 млн долараў з-за каранавірусу, імкнецца ўзмоцніць гэтую думку з тэгам у сацыяльных сетках #CongressSaveCulture.

Дэпартамент мастацтваў і культуры акругі Лос-Анджэлес абвясціў пра прыняцце агульнанацыянальнай палітыкі ў галіне культуры. Культурная палітыка акругі з'яўляецца першай такога кшталту ў краіне і скіраваная забяспечваць кожнага жыхара акругі доступам да мастацтва, а таксама на развіццё арганізацыйнай культуры, што цэніць творчасць, з дапамогай якой можна дасягнуць максімальнага патэнцыялу грамадства ва ўсіх аспектах жыцця.

Для таго каб культурная палітыка адлюстроўвала патрэбы і магчымасці, уласцівыя акрузе Лос-Анджэлес, міністэрства мастацтваў і культуры звярнулася да сотняў партнёраў, а таксама экспертаў па нацыянальнай палітыцы. Супрацоўнікі Дэпартамента мастацтваў і культуры дакументавалі і інтэгравалі водгукі зацікаўленых бакоў, выкарыстоўвалі паралельныя мерапрыемствы па ўзаемадзеянні і цесна супрацоўнічалі з Саветам дырэктараў і акружнымі дэпартаментамі ў распрацоўцы культурнай палітыкі. У гэты першы год працы нядаўна створанага Дэпартамента прыняцце культурнай палітыкі з'яўляецца яшчэ адной вяхой у падтрымцы мастацтва акругай. Арт-праекты забяспечаць лідарства, падсправаздачнасць і каардынацыю ў выкарыстанні мастацтва для дасягнення мэт грамадскага дабрабыту і ўстойлівага развіцця.

Арганізацыя «Амерыканцы за мастацтва» абвясціла пра заснаванне прэміі ад Фонду сям'і Хорхе і Дарлін Перэз у галіне публічнага мастацтва і дызайну. Мэта прэміі, якую плануецца прысуджаць мастаку, дзяржаўнаму мастацкаму адміністратару ці прадстаўніку ў галіне грамадскага дызайну штогод, — ушанаванне і асвятленне працы людзей, якія падтрымліваюць, развіваюць і кіруюць уключэннем мастацтва ў дызайн грамадскіх прастор па ўсёй тэрыторыі ЗША.

Прэмія прызначаная для пашырэння магчымасцей усіх зацікаўленых бакоў у працэсе публічнай творчасці і стварэння моцнай платформы для павышэння агульнанацыянальнай вядомасці і разумення ўнікальнай ролі, якую мастацтва адыгрывае ў фармаванні нашага вопыту ў асяроддзі, створаным чалавекам.

«Амерыканцы за мастацтва» ўзнагародзяць усіх атрымальнікаў прэміі «Перэз» у галіне грамадскага мастацтва і грамадскага дызайну грантам звыш 50 тысяч долараў. Узнагарода будзе ўключаць грашовую стыпендыю, а таксама дадатковую фінансавую падтрымку, якая пакрывае магчымасць далейшага навучання. Переможца будзе абвешчаны ў снежні падчас Miami Art Week 2020.

Кандыдаты могуць прайсці папярэднюю ацэнку, каб вызначыць адпаведнасць патрабаванням і падаць заяўку, наведаўшы старонку AmericansForTheArts.org. Паколькі мастацтва ў грамадскім дызайне ахоплівае вельмі шырокі спектр формаў і жанраў, арганізацыя «Амерыканцы за мастацтва» запрашае да падачы заявак у асобных катэгорыях:

- публічнае мастацтва,
- выяўленчае мастацтва,
- мастакі на ўзроўні супольнасці,
- мастакі-рэзідэнты,
- (у спалучэнні з галінамі дызайну адкрытых прастораў, такімі як планаванне, транспарт і развіццё землекарыстання) мастакі ў складзе каманды дызайнераў,
- мультыдысцыплінарная праца, у якой прэвалююць элементы мастацкай практыкі.

Заяўкі павінны быць пададзены сёлета да 14 жніўня. Пасля гэтага пераможца будзе абраны адборачным камітэтам, у склад якога ўвойдуць прадстаўнікі Фонду сям'і Хорхе М. Перэза, Кансультатыўнай рады па грамадскіх сетках мастацтваў і знешняга прадстаўніцтва.

Фота Сяргея Ждановіча.

Жанна Капуснікава. Спадзяюся, я расту

Акрамя каляндарных Дажынак, у беларускім мастацтве ёсць бліскучыя «Dажынкі» Жанны Капуснікавай — два выпускі з магчымым працягам. У жывапісе Жанна — вясёлая, азартная, у разважаннях — назіральная, але адзін з рызыкоўных учынкаў ажыццявіла: з'ехала жыць у вёску Чарлёнку Гродзенскай вобласці. Яскравыя вобразы, метафары і сюжэты доўжацца, аднак пакрыёма: на шалях пакуль пераважвае сямейнае вясковае жыццё.

Тэатр нябесных дзеянняў

...240 км – далёка ад чаго? Людзі і далей ездзяць. Затое тут дзічына, зайцы. Участак упіраецца ў старое рэчышча ракі, з другога боку – забалочанае месца, яшчэ побач заліўны луг, за ім вялікая рака і лес. Тут сапраўды ніколі нічога не пабудуюць, і гэта глуш у добрым сэнсе слова, і за спінай таксама лес – вельмі прыгожа. Ёсць пакуль складанасці ў побыце, але мы ўсё зробім. Вось што мяне накрыла па прыездзе ў вёску, і гэта мала хто зразумеў... Можа здацца банальшчынай, але я скажу. Назвала б гэта тэатрам нябесных дзеянняў, і ён адбываецца літаральна вакол нас. Не ведаю, хто з маіх знаёмых кожны дзень можа назіраць такое: з аднаго боку ўстае сонца, а месяц – я ўпершыню ўбачыла! – можа з'явіцца ў розны час у розных месцах. І калі заходзіць сонца, зоркі вакол, паўсюль. На працягу дня, проста седзячы на крэсле, я магу гэта бачыць, і для мяне гэта нябесны тэатр, праўда! Я ж ніколі не жыла ў вёсцы, і лецішча ў нас не было.

Калі толькі мы прыехалі сюды, на зямлю, адразу з'явілася жаданне нешта саджаць. Цяпер у нас шмат кветак. І ёсць усведамленне, што я калупаюся ў сваёй планеце. Мяне гэта прыводзіць у захапленне, хоць гучыць банальна і смешна. Наш дом – гэта быў свядомы выбар, мы шукалі яго, прычым даволі доўга, і нарэшце выбралі. У нас шмат працы, але гэта ўсё ў кайф. Так, бясконцыя вёдры, тачкі, рыдлёўкі, вілы, пласкарэзы. Але калі бачыш, як растуць кветкі, кусты, дрэвы, потым першыя завязі, першыя памідоры, маленькія агурочкі – памятаю, як я радавалася і рабіла іх «фотапартрэты»!

Ужо высадзілі пад сотню кустоў і дрэў, спадзяемся, калі-небудзь вырасце дэндрапарк. Буду тады сядзець у парку, пісаць кветачкі, і ніякіх «Dажынак».

Спачатку, калі мы толькі пераехалі, у мяне была думка пра тое, каб больш не пісаць. Таму што менавіта тут усё сапраўднае. Гэта было першае лета.

А цяпер ужо ўзялі ў вёску кросны, фарбы. Паглядзім, ці застанецца на іх час. Планка становіцца вышэй, а сіл менш. Каб хоць горад быў іншым. Ён зусім недарэчны стаў. Хоць, напэўна, дзесьці ёсць прыемныя месцы. Але трэба мець шмат часу, грошай, энергіі, каб тусавацца. А мне хочацца бачыць, як растуць нашы дрэвы. За ўвесь гэты час мы адмыслова з'ездзілі толькі на тры выставы: Басава, Цішына і Літвінавай. Вельмі крутыя экспазіцыі.

З аўкцыёнам «Дзякуй» адразу было горача

Аўкцыён «Дзякуй» стаў выдатным спосабам дапамагчы хутка. Наогул сабраць грошы лекарам адразу стала гарачай тэмай, і я тут жа вырашыла, што трэба ўдзельнічаць. Выбралі «Дзеву над водамі», бо хацелася аддаць вельмі добрую працу, каб атрымаць больш грошай і каб яна была блізкая па тэме, зразумелая людзям. З гэтым мы не памыліліся, але памыліліся з памерам – яна вялізная, 1,5 х 2 м, мала ў каго ёсць для яе сцены. Я гэта зразумела, калі адна архітэктарка ўдакладняла памер. Тым не менш яе купілі. Справа вельмі патрэбная. Шкада толькі, што многія мастакі, хоць і ведалі пра аўкцыён, праігнаравалі ініцыятыву. Група «123» у «Фэйсбуку» – зусім іншая гісторыя. Прадаваць тут весела, я б сказала, азартна. Адна думка ў правілах групы мяне вельмі падкупіла: пакапайцеся ў сваіх запасніках і падумайце, што ўдзел можа быць для кагосьці адзінай магчымасцю купіць вашу працу.

Мастаку вельмі важная зваротная сувязь – колькасць праглядаў, водгукі, пытанні. Добра, што ёсць магчымасць паглядзець шмат, вяртацца да таго, што спадабалася, ёсць час падумаць, пагутарыць. Напрыклад, мае працы насамрэч яшчэ ярчэйшыя, чым на маніторы. І я тлумачу гэта ў перапісцы. А на выставу чалавек прыйшоў і пайшоў, аўтар не ведае, хто ён, як ён адрэагаваў, што яму цікава.

Мы і самі даведаліся пра многіх новых мастакоў, маладых ці тых, хто не выстаўляецца. Я маю на ўвазе персанальныя выставы, бо рабіць іх не ў кожнага хапае смеласці і грошай.

Ёсць людзі, якія і ў групавых праектах не паказваюцца, мы іх толькі цяпер убачылі. Шмат адкрыццяў!

НАЗВАЦЬ МОЙ СТЫЛЬ НАІЎНЫМ НЕ АТРЫМАЕЦЦА, ТАМУ ШТО Я ЎСЁ Ж МАЮ АДУКАЦЫЮ. КОЛЕРАЗНАЎСТВА, КАМПАЗІЦЫЯ — Я ВУЧЫЛАСЯ ЎСЯМУ І ШМАТ, АЛЕ РАБІЛА ЎСЁ НААДВАРОТ. АДЗІН ПІЦЕРСКІ МАСТАЦТВАЗНАЎЦА НАЗВАЎ МАЕ ПРАЦЫ ФАНТАСТЫЧНЫМ РЭАЛІЗМАМ.

Так што гэтая пляцоўка працуе, у тым ліку і як віртуальная галерэя. Галоўнае цяпер, каб арганізатары не стаміліся, каб ім не надакучыла і «123» развівалася.

З настаўнікамі мне вельмі пашанцавала

Не ведаю, ці ўсім так пашанцавала, як мне, адразу пачынаючы з мастацкай школы. Анатоль Царэнка, ведайце, што я вас памятаю, вы шмат сіл уклалі ў мяне. Калі я нешта ведаю з гісторыі мастацтва, то гэта дзякуючы Кірылу Зеленому – гэта быў фантастычны выкладчык.

Падчас вучобы ў мастацкім вучылішчы я хадзіла ў студыю Анатоля Кузняцова. Ён вельмі моцны майстар і тонкі каларыст, калі б не гэтыя факультатыўныя заняткі, я была б іншым мастаком.

Вялікі ўплыў на мяне аказаў Альгерд Малішэўскі – на абароне дыплома ў вучылішчы ён сказаў словы, якія сталі для мяне пендалем, або авансам на ўсё жыццё. Я вельмі часта пра тое згадваю.

А ў акадэміі я вучылася ў Леніны Міронавай – гэта лепшае, што можа быць у колеразнаўстве, адмысловы спецыяліст у нас у краіне.

Эпапея

У 2012 годзе, пасля выставы «ДА.О» ў галерэі «Ў» паўстала пытанне, што рабіць далей. А за год-два да гэтага мой сын працаваў на Трактарным заводзе і добраахвотна ездзіў на ўборку ў падшэфны калгас, памочнікам камбайнера. Прывёз шмат уражанняў, гісторый, фотаздымкаў – у полі яны былі ад світання і да ночы.

І вось ужо пасля гэтага я раптам адчула, што хачу рабіць. Памятаю, як гэта прыйшло: буду пісаць прыгожых калгаснікаў! Было весела.

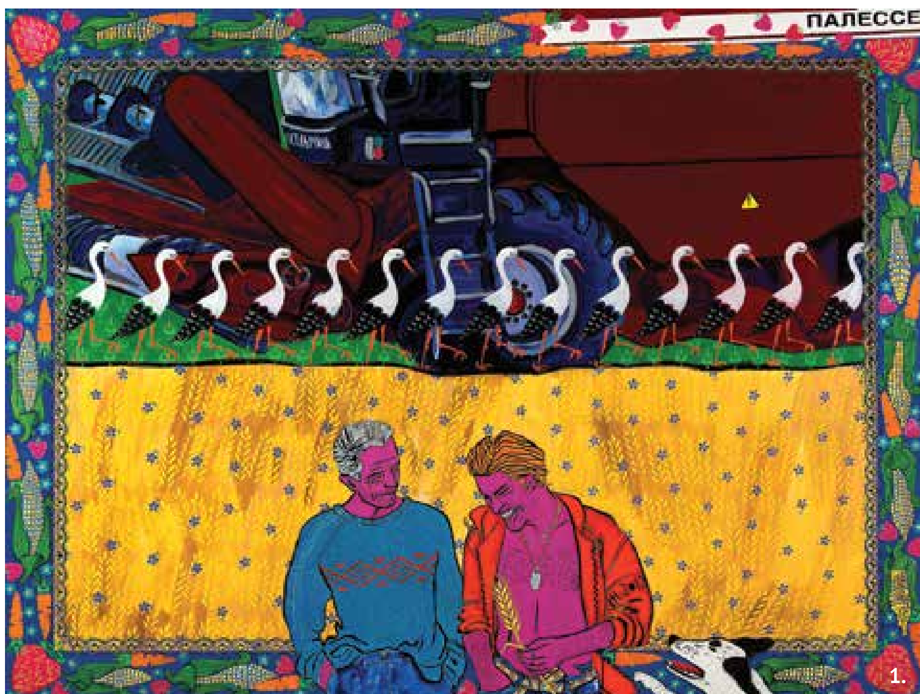
Але яшчэ не было ўсведамлення, што гэта можа быць, і паралельна я стала думаць пра форму, фарматы, памеры. Першыя працы былі значна меншыя, чым цяпер, раза ў 2,5. Потым мне стала мала месца. Калі б не Юра *(Юрый Білык – паплечнік, дызайнер і куратар. – Заўв. аўт.)*, я б гэта ўсё не пацягнула. Нават ідэя прыйшла ў нашы галовы сінхронна.

У тым жа годзе я зрабіла «Dажынкі» і ў 2013-м паказала іх у галерэі Савіцкага. Экспазіцыя адбылася дзякуючы дырэктарцы Галіне Ладзісавай, здаецца, гэта была першая ці адна з першых выстаў галерэі, і адкрыццё атрымалася вельмі яркім. У 2014 годзе зрабіла «Другія Dажынкі» і паказала ў 2015-м у НЦСМ. Тэма ўжо стала праектам, у яе з'явіліся героі, іх гісторыі атрымалі

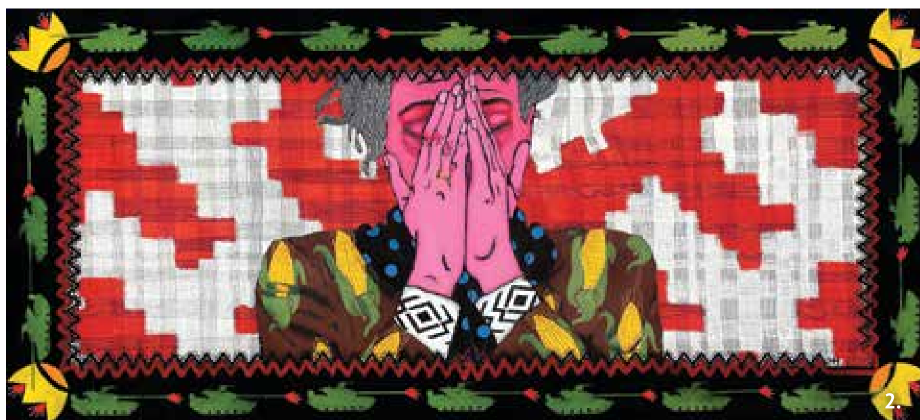
развіццё. Старшыня, Даярка, Малады аграном, Група камбайнераў, Вартаўнік ваенкамата, Група дзяўчынак, Маладая пара... Але настрой быў зусім іншым, пачалася вайна ва Украіне. Я хацела сказаць усё, каб ужо не вяртацца да гэтай жудаснай тэмы. Выпісаць сабе індульгенцыю, каб не вяртацца.

Да «Дажынкаў-3» пачала рабіць эскізы, запісы, але не ведаю, калі скончу і ці скончу ўвогуле. Нейкія тэмы сыходзяць, мне складана сказаць, ці вычарпаны сам праект.

МОЙ АДЗІНЫ ГІСТАРЫЧНЫ ПЕРСАНАЖ — АЛЕНА КІШ. МЫ ВЫВУЧАЛІ ЯЕ Ў АКАДЭМІІ, МНЕ ЗАЎСЁДЫ ЯНА ПАДАБАЛАСЯ, ЯК І ЎКРАІНСКАЯ МАСТАЧКА МАРЫЯ ПРЫМАЧЭНКА. СКЛАДАНА СКАЗАЦЬ, ШТО ЯНА МЯНЕ НАТХНЯЛА, АЛЕ ГЭТА І НАОГУЛ СКЛАДАНА РАСТЛУМАЧЫЦЬ. ДЗЯКУЮЧЫ АЛЕНЕ КІШ Я ЗРАЗУМЕЛА, ЯК ТРЭБА «САБРАЦЬ» МОЙ ФАРМАТ, ЯК ЗРАБІЦЬ «РАМУ» ДЛЯ ДРАМАТУРГІІ, ДЛЯ МАЙГО КОЛЕРУ — ЗРАБІЦЬ ПАДОБНЫМІ ДА ДЫВАНОЎ. А ЖЫЦЦЁ ПАДКІДВАЕ НАМ УСЁ НОВЫЯ ГІСТОРЫІ ДЛЯ ДРАМАТУРГІІ.



1.


2.

Я спадзяюся, што расту. Хочацца расці. Больш думаю, але часам сапраўды не разумею, навошта гэта ўсё. Пару гадоў таму мне было не надта добра, калі я прыйшла да гэтай думкі. Усведамленне, што ты нешта робіш і не бачыш сэнсу, кідае мяне ў замяшанне.

Аднак затое ёсць шчасце, што нарэшце я бачу свет сапраўдным. Мы нармалёва там адарваліся ад усяго гарадскога. Але ўсё гэта можа змяніцца.

Сапраўдны Мулявін, сапраўдныя сельскія клубы

Гарнітуры не з'явіліся ў маім жыцці з ніадкуль. Гэта было прызваннем, я з дзяцінства хацела займацца модай і ўжо падчас вучобы ў мастацкай школе думала пра гэта. Мне хацелася злучыць мастацтва з касцюмам, было адчуванне, што гэта магчыма.

А ў Акадэміі мастацтваў пасля 15-гадовага перапынку адкрылася аддзяленне мастацкага мадэлявання — я выпадкова даведалася пра гэта ад сяброўкі. І рызыкнула: конкурс быў 8,5 чалавека на месца, гэта шмат. Можа, я нечакана паступіла, але па прызванні, гэта дакладна.

Пасля вучобы мне было складана знайсці прымяненне сваім ведам: гэта цяпер усе хочуць выглядаць індывідуальнымі і імкнуцца да гэтага, а тады ўсе хацелі апрануць на сябе брэнд. На вечарыне можна было сустрэць дзяўчат у аднолькавых сукенках, і нікога не бянтэжыла, што ўсе ведаюць, дзе гэтая сукенка прадаецца і колькі каштуе. Тое, што я хацела рабіць, нікому не было патрэбна. А ў мяне ўжо была сям'я, дзіця, трэба было шукаць працу. Была такая Фабрыка надомнай працы, яны шылі байкавыя халаты, начныя кашулі і мужчынскія трусы. Зарплата, памятаю, была 100 рублёў. Я паехала туды на сумоўе і мне далі пробнае заданне — падрыхтаваць эскізы некалькіх халатаў і начных кашуль. Я зрабіла, але ім не спадабалася, мяне не ўзялі.

А потым выпадкова паклікалі ў «Песняры», і я працавала практычна да смерці Мулявіна. Ён быў вельмі класны. І я больш цаню не тое, што я для «Песняроў» зрабіла, а тое, што яны для мяне зрабілі. Адразу пасля акадэміі гэта было вельмі, вельмі важна.

Вось Фабрыка надомнай працы не прыняла, а Мулявін у мяне паверыў.

Чым была цікавая праца ў тэатры, у кіно? У тэатры я рабіла касцюмы, але паўнавартасна рэалізавацца было складана: сучасны і тым больш оперны, балетны тэатр вельмі ўмоўны. Не заўсёды атрымлівалася ўпісацца ў канцэпцыю рэжысёра, аднак я палюбіла гэтую працу. А ў кіно прысутнічала магія, немагчыма было не паддацца.

Але праз нейкі час зразумела, што, як бы ні старалася і як бы добра ні працавала ўсе гэтыя гады, насамрэч я задаволеная толькі адным праектам. Гэта быў балет «Беласнежка і сем гномаў» у пастаноўцы Наталлі Фурман. Казка дзіцячая, аднак пастаўлена яна была па-даросламу. Больш нічога добрага не атрымалася на выхадзе, і я стала адмаўляцца. Апошнім «фільмам», з якога я сышла, быў серыял, страшна згадаць, «Албанец-3». Ужо было разуменне, што ўсё, трэба сыходзіць. Больш я не хачу марнаваць на гэта сваё жыццё. Я пайшла ў нікуды.

У гэтай прафесіі ў мяне была яшчэ адна яркая старонка — народныя калектывы, музычныя, танцавальныя. Народны хор Рэспублікі Беларусь, Дзяржаўны ансамбль танца, а акрамя іх самадзейныя калектывы сельскіх клубаў, Дамоў культуры з розных гарадоў. Там працавалі вельмі добрыя, захопленыя людзі — яны былі сапраўдныя. Мне многае хацелася для іх зрабіць, я і цяпер памятаю і цаню гэтую працу. Рабіла для іх эскізы, увогуле выкладалася, і касцюмы гэтыя берaглі, я потым яшчэ доўга бачыла іх падчас выступаў. М

1. Палессе. Акрыл, тэмпера. 2012.
2. Нітачкі. Тэмпера, акрыл. 2015.
3. Вартаўнік райваенкамата. Тэмпера, акрыл. 2013.
4. Мроя трактарыста. Тэмпера, акрыл. 2013.
5. Даярка. Акрыл, тэмпера. 2012.
6. Дэкампрэсія. Алей. 2005.

1.
© РОСФОТО

Досвед РОСФОТО: і люстэрка, і малаток

«Мінская школа фатаграфіі. 1960-я — 2000-я гг.» — шэсць гадоў таму ў Музейна-выставачным цэнтры РОСФОТО ў Санкт-Пецярбургу адкрылася выстава фатографаў з Беларусі. Праект, на якім былі прадстаўленыя больш за 150 твораў, стаў вынікам збору вялікай калекцыі работ прадстаўнікоў Мінскай школы фатаграфіі. Больш за 700 адбіткаў, 20 аўтараў. Па сутнасці, мы маем справу з адным з найбуйнейшых фондаў беларускай фатаграфіі другой паловы XX стагоддзя, што знаходзіцца на тэрыторыі іншай дзяржавы. Куратар праекта — Ігар Лебедзеў, фатограф і супрацоўнік санкт-пецярбургскай музейнай установы — у 2013 годзе асабіста прыязджаў у Мінск, каб сфармаваць калекцыю, і ў далейшым зацвердзіў сімвалічную каштоўнасць феномена, які да гэтай пары яшчэ абмяркоўваецца ў мінскіх фатаграфічных колах, не кажучы пра афіцыйнае прызнанне.

Дар'я Амяльковіч

Тым не менш калекцыя існуе. Яна захоўваецца, вывучаецца і папулярызуецца ў канкрэтнай установе, спецыялізацыя якой — фатаграфія. Яе нечаканае з'яўленне, калі дзякуючы Ігару Лебедзеву мы ўжо можам прадметна спрачацца пра паняцце «школы», падштурхоўвае да многіх пытанняў. У прыватнасці, да самага відавочнага: чаму ў нашай прасторы так і няма асобнай арт-інстытуцыі, што ўзяла б на сябе абавязак захавання і вывучэння беларускай і сусветнай фатаграфіі?

У гутарцы з фатографам і куратарам Ігарам Лебедзевым, якая адбылася ў сценах РОСФОТО, мы паспрабавалі вызначыць культурныя каардынаты санкт-пецярбургскага музейна-выставачнага цэнтра, а таксама ўзнавіць гісторыю збору калекцыі беларускай фатаграфіі: ёй мой субяседнік асабліва ганарыцца.

Ігар, адзначаючы, што ў Беларусі пакуль не існуе падобнай дзяржаўнай установы, якая займалася б выключна фатаграфіяй, цікавы досвед стварэння РОСФОТО. Як гэта адбылося?

— Гісторыя яго нараджэння даволі незвычайная, хоць, прызнацца, не магу падрабязна яе распавесці, бо тады яшчэ не працаваў. Усё пачалося з Дзяржаўнага цэнтра сучаснага мастацтва: узнікла ідэя заснаваць пэўную пляцоўку на яго базе, якая спецыялізавалася на фатаграфіі. Ініцыятарамі стварэння будучай платформы сталі цяперашні дырэктар РОСФОТО Захар Калоўскі і дырэктар цяперашняга ж Музея гісторыі фатаграфіі Дзмітрый Шнеерсон. Як вы можаце здагадацца, на пэўным этапе фармавання ўстановы адбылося раздзяленне. Як вынік, сёння Санкт-Пецярбург мае дзве арт-інстытуцыі, што займаюцца фатаграфіяй. Музей гісторыі фатаграфіі — ён прыватны, і РОСФОТО — дзяржаўная ўстанова, у заснавальніках якой — Міністэрства культуры Расійскай Федэрацыі. Гэта, напэўна, даволі рэдкі выпадак, бо нават у Маскве такога няма.

Затое там ёсць слынны Дом фатаграфіі, створаны Вольгай Свіблавай. Яны пазіцыянуюць сябе як буйны цэнтр фатаграфіі і мультымедыя, з'яўляюцца арганізатарамі гучных выстаў-блакбастараў. У чым адметнасць вашай арганізацыі? Як я бачу, піцерскі РОСФОТО — гэта ўсё ж іншая гісторыя і стратэгія выбудоўвання ўзаемадзеяння з фатографамі і гледачом. Ці не так?

— Я б сказаў, што РОСФОТО — гэта больш класічны музей у параўнанні з Домам фатаграфіі ў Маскве. Апошні імкліва развіваецца, змяняе кірунак дзейнасці: цяпер яны ўжо сталі мультымедыя, адкрылі школу пры інстытуцыі, разрастаюцца — там ёсць і больш сродкаў. У нас сітуацыя іншая: РОСФОТО — гэта музей федэральнага значэння, які базуецца ў горадзе. Па сутнасці, мы арандуем плошчы — федэрацыя ўзяла ў доўгатэрміновую арэнду памяшканні, дзе знаходзіцца цэнтр. Ужо гэта з'яўляецца, так бы мовіць, нашай адметнасцю.

Наконт канцэпцыі: музей цікавіцца кожным відам выяў, аднак эксперымент — не яго прэрагатыва. Скажам так, contemporary art не так цікавы нашай інстытуцыі, як фармаванне культуры фатаграфіі ў цэлым. Хоць відэаінсталяцыя не з'яўляецца чымсьці не прынятым у выставачных сценах РОСФОТО, асноўны кірунак дзейнасці арганізацыі скіраваны менавіта на захаванне і даследаванне фатаграфіі. На дадзены момант РОСФОТО, нагадаю, — гэта цэнтр па захаванні і рэстаўрацыі фатаграфіі, даследчы цэнтр і выставачная пляцоўка.

З чаго пачыналася калекцыя РОСФОТО?

— З невялікага збору ў прыкладна 200 адбіткаў, перададзенага з фондаў РОСИЗО ў Маскве. Прычым калекцыя была сучасных аўтараў — ніхто не меркаваў аддаваць XIX стагоддзе. Па сутнасці, усё пачалося з гэтых фатаграфій, у ліку якіх, дарэчы, і работы мінскіх фатографаў. Далей збор стаў паступова пашырацца. Вядома, музея цікавіла і фатаграфія больш ранняга перыяду. Прычым, у адрозненне ад маскоўскага рынку піктарыяльнай фатаграфіі, дзе ўсё больш-менш засвоена, у Санкт-Пецярбургу збіраць адбіткі, што належаць да гэтых этапаў развіцця фатаграфіі, было прасцей. Тут яшчэ не сфармаваўся пул калекцыянераў, кожны з якіх заняў сваю нішу. РОСФОТО ў гэтым сэнсе пашчасціла.

Калекцыя сучаснай фатаграфіі — я маю на ўвазе XX стагоддзе, другую яго палову, — таксама пачала папаўняцца адразу ж?

— Не зусім. Ёй доўгі час асабліва ніхто не займаўся. Я прыйшоў у інстытуцыю напрыканцы 2012-га. З таго часу, можна сказаць, гэты збор пачаў актыўна пашырацца.

Ігар, чаму вам цікавыя аўтары савецкага перыяду? Я так разумею, што менавіта іх творчасць — асноўны напрамак вашай увагі. Звычайна музеі і калекцыянеры збіраюць XIX стагоддзе, творы сучасных выбітных фатографаў, чые імёны прызнаны на міжнародным узроўні, а вы займаецеся, я б сказала, школамі, культурнымі з'явамі.

— Так, вы маеце рацыю. Прычым я даволі часта сустракаюся з такім падыходам, што фатаграфія савецкіх аўтараў у параўнанні з заходняй фатаграфіяй — лухта нейкая. Катэгарычна з гэтым не згодны. Кожны перыяд XX стагоддзя валодае пэўнай мастацкай эстэтыкай, якую трэба разумець, умець яе бачыць. 1950-я, 1960-я, 1970-я, 1980-я... Кожнае дзесяцігоддзе вартае ўвагі і даследавання. На жаль, многія фатографы, што здымалі ў тыя часы, сёння недаацэненыя, прытым яны жывуць побач. Яшчэ іх асобная знакавая фатаграфія можа карыстацца попытам — яе хочуць набыць, надрукаваць, аднак асэнсаванне творчага шляху фатографа, яго асяродка мала каго цікавіць.

Маё непахіснае меркаванне: пачынаючы з 1950-х, часоў аматараў, да глыбокіх 1990-х у СССР існавала сапраўды моцная мастацкая фатаграфія, узоры якой цікавыя і сёння. Полем дзейнасці савецкіх фатографаў была практычна ўся краіна, нават Куба. Многіх ведалі ў розных частках СССР, і гэты ўзаемаўплыў настолькі моцны, што яго не варта недаацэньваць. Ён фармаваў сапраўды моцных аўтараў.

Аднак для многіх гледачоў савецкая фатаграфія асацыюецца ў першую чаргу з інструментам прапаганды.

— І гэты матэрыял таксама варты даследавання. Аднак я абраў для сябе напрамак менавіта аматарскай фатаграфіі — пачынаючы з 1950-х, калі фотааматарства ўзнікла, і да 2000-х. Я сам асабіста пазнаёміўся з яскравымі аўтарамі гэтага руху ў 1980-я. Мае станаўленне як фатографа адбывалася ў гэтыя гады.

Памятаю, як упершыню ў часопісе «Советское фото» ўбачыў фатаграфію Сяргея Кажамякіна — там са штатывам ходзіць каморнік. Яна была вельмі адрозная ад таго, што друкавалася побач, і моцна мяне ўразіла. Потым адбітак Ігара Саўчанкі з чырвонай лініяй — здаецца, публікацыя была зроблена трошкі пазней, пра яго сталі гаварыць, абмяркоўваць. Цікава, што ленінградская фатаграфія таго перыяду не публікавалася, не той напрамак. Тады я адчуў, што існавала адна лінія, якая доўжылася доўгі час, а потым узнікла штосьці другое, а потым і трэцяе... Фатаграфія стала рознай. Тое моцна запала ў памяць. Потым у 1995 годзе я ездзіў у Маскву на Першае фотабіенале. Сустрэў маскоўскіх фатографаў — Ігара Мухіна, Вадзіма Гушчына — таксама яскравыя ўспаміны. Бачыў Мікалая Бахарава з Новакузнецка, Аляксандра Слюсарава з Масквы, Барыса Міхайлава з Харкава, мінчан — усё запомнілася. Гэта, паўтаруся, быў час майго станаўлення. Калі я прыйшоў у РОСФОТО ў 2012 годзе, то пачаў пашыраць калекцыю сучаснай фатаграфіі, абапіраючыся на тыя ўражанні і зрухі.

Што сёння ўваходзіць у калекцыю сучаснай фатаграфіі РОСФОТО?

— Сучасны пецярбуржскі піктарыялізм, збор фатаграфіі ленінградскага клуба «Зеркало», маскоўская канцэптуальная школа (невялікая колькасць, аднак можна зрабіць выставу), ёсць нядрэнныя падборкі асобных аўтараў і, вядома, Мінская школа фатаграфіі...

Хачу яшчэ раз адзначыць прэцэдэнт гэтай з'явы: у ніводным беларускім музеі няма калекцыі Мінскай школы фатаграфіі. А ў вас — ёсць. Калі вы выправіліся ў Мінск паглядзець беларускіх аўтараў у 2013 годзе, ці было ў вас усведамленне, чые работы вы хочаце займець? Іншымі словамі: якім чынам фармавалася гэтая калекцыя?

— Пэўнае ўсведамленне было: як адзначаў вышэй, я раней бачыў работы Кажамякіна, Саўчанкі, але што прывязу ў выніку — дакладна не ведаў. Я адразу сказаў Ігару Саўчанку, які з'яўляўся маім правадніком у Мінску, што мяне цікавіць не пэўная вузкая скіраванасць, я хацеў бы паглядзець значны зрэз. Вядома, трымаў у галаве аўтараў, чые работы хацеў бы займець, але карцела ўбачыць і перыяд гісторыі беларускай фатаграфіі большы за вядомыя мне 1980–1990-я. Таксама ў мяне быў каталог работ Яўгена Казюлі, які невядома як да мяне трапіў, — хацелася ўбачыць і творы гэтага аўтара непасрэдна. Мы неяк сустракаліся.

У выніку, наколькі я ведаю, у вас сёння вялікая калекцыя Яўгена Карпавіча?

— Так, каля ста работ. Гэта мая асабістая пазіцыя: паўнавартасная аўтарская калекцыя павінна быць у такой колькасці. Я вельмі рады, што нам удалося яе займець.

Чые работы яшчэ трапілі ў збор?

— Усяго дваццаць імёнаў. Віктар Бутра, Яўген Казюля, Анатоль Дудкін, Міхаіл Гарус, Міхаіл Жылінскі, Альберт Цэхановіч, Віктар Журавкоў, Ігар Пешахонаў, Уладзімір Парфянок, Сяргей Кажамякін, Ігар Саўчанка, Уладзімір Шахлевіч,

2. © РОСФОТО

3. © РОСФОТО

5. © РОСФОТО

6. © РОСФОТО

4. © РОСФОТО

7. © РОСФОТО

Кацярына Гуртавая, Андрэй Калеснікаў, Аляксандр Угляніца, Віктар Каленік, Аляксей Труфанаў, Данііл Парнюк, Андрэй Васкрасенскі, Марыя Банэ. Нагадаю, што нейкія работы беларускіх фатографаў у нас ужо былі. Колькасць адбіткаў розная, але, паўтаруся, самая вялікая аўтарская калекцыя — Яўгена Казюлі.

Якія аўтары ў тую паездку ў Мінск сталі для вас асабістым адкрыццём?

— Безумоўна, Віктар Бутра. Я бачыў яго «Натхненне дантыста», не памятаю дзе, фатаграфію з урачом-стаматолагам, аднак калі пазнаёміўся з яго творчасцю больш грунтоўна — быў уражаны. Ён неверагодна здымае. І пры гэтым кажа: «Я проста аматар».

Уразіла група «Мета» — Віктар Каленік, Аляксандр Угляніца, Аляксей Труфанаў. Быў у шоку ад іх работ, у добрым сэнсе. Яны распрацавалі сваю асаблівую эстэтыку, унутры фатаграфічнай супольнасці пра іх гавораць, згадваюць. Шалёныя хлопцы! Шкада, што Аляксандр Угляніца пайшоў летась з жыцця.

На жаль, не ўдалося ў поўнай меры пазнаёміцца з творамі Юрыя Васільева. Няма ў нашым зборы і фатаграфій Галіны Маскалёвай. Тое не наўмысны крок — хутчэй праколы тэхнічнага плана.

У цэлым, калі я пачаў задаваць пытанні па гісторыі беларускай фатаграфіі, стала зразумела, што ў ёй існуюць вялікія прагалы. Нешта ёсць, чагосьці няма. Нядаўна ўбачыў, што аб'яднанне «Правінцыя» пачало выкладваць фатаграфіі, дакументы ў сацыяльныя сеткі. Гэта цудоўна. Акурат у такога кшталту сведчаннях гісторыя і мае патрэбу. Было б здорава, калі б хтосьці сабраў усю разрозненую інфармацыю з розных крыніц у адзінае цэлае.

Вялікім адкрыццём у фарміраванні беларускай калекцыі для мінскіх фатографаў сталася тое, што вы аб'ядналі пад грыфам Мінскай школы фатаграфіі некалькі пакаленняў аўтараў. Нават тых, хто лічыў сябе з ідэйных творчых установак па іншы бок барыкад. Вы ўключылі ў выбарку не толькі фатаграфію прадстаўнікоў тых самых радыкальных 1980—1990-х, аднак і крыху ранейшы перыяд — 1960—1970-я, і пазнейшы — 2000-я.

— Усё так. Я ўбачыў у гэтых вельмі розных аўтараў пэўную пераемнасць. Высокую культуру друку, працу з надрукаванай выявай — гэта такі самы відавочны момант. Цікавых ліній, паралелей мноства.

Здавалася б, піктарыялісты ёсць паўсюль, аднак ваш варыянт — нейкі адметны, мяккі, не падобны да іншых. І гэта прасочваецца і ў сталых, і ў маладых аўтараў.

Цікавыя пытанні, датычныя канструявання гісторыі. Мне падаўся цалкам заканамерным момант пераломy ў творчым развіцці фотаклуба «Мінск», калі пакаленне 1980-х адрынула пакаленне 1960-х. Такія канфлікты насамрэч здараліся ў гісторыі розных аб'яднанняў. Прычым па ўсім свеце.

Каго вы маеце на ўвазе?

— Да прыкладу, падобнае назіралася ў Альфрэда Стыгліца з яго амерыканскай галерэяй і фатографамі. Частка супольнасці, з якой ён стасаваўся, у пэўны момант заявіла, маўляў, мы далей з табой не пойдзем у гэтую фатаграфію Пола Стрэнда. Будзем па-ранейшаму займацца піктарыяльнай фатаграфіяй. «Вось гэта, тое, што мы робім, — мастацтва, а ты займаешся нейкай лухтой!» — казалі яны.

І ў Венскім фатаграфічным таварыстве, якое аб'ядноўвала прадстаўнікоў вышэйшага свету і сярэдні клас, аўстрыйскія аматары з сярэдняга класу рабілі цалкам уражальныя работы, што выклікала рэўнасць прафесіяналаў. Там былі яшчэ і пытанні эканамічнага плану. У выніку ў аб'яднанні ўзнік унутраны канфлікт. Супрацьстаянне фатографаў было і ў Эдзінбургскім, Лонданскім, Парыжскім фотаклубах. Падобна на тое, што здарылася ў фотааб'яднанні

8. © РОСФОТО

9. © РОСФОТО

10. © РОСФОТО

12. © РОСФОТО

11. © РОСФОТО

13. © РОСФОТО

«Мінск» з групай Валерыя Лабко. Новыя аўтары пад яго кіраўніцтвам прыйшлі ў клуб, а праз пэўны час адрынулі папярэднікаў, эстэтычныя каноны старэйшага пакалення. Аднак давайце зазначым: калі Віктар Лабко не спрыныніўся б да «Мінска» — анічога б не было. Эвалюцыя ў фатаграфіі працуе нейкім фантастычным чынам! Мне было дужа цікава ўбачыць гэтыя сувязі і злучыць іх у адзін феномен.

Цікавыя паралелі... Якім чынам вы фарміруеце збор? Ці ёсць у вас пэўныя правілы? Вышэй вы адзначылі аўтарскую калекцыю ў сто фатаграфій...
— Калі казаць пра аўтарскую калекцыю, звычайна падчас яе фармавання я гляджу абсалютна ўсё. Так, такая праца патрабуе часу, аднак у выніку падобнага занурэння пачынаеш выбіраць работы пэўнымі серыямі.
Напрыклад, ёсць мастацкія аб'екты — тыя выбітныя фатаграфіі, якія прагнуць займець многія і якія з'яўляюцца візітоўкамі аўтара, — я іх, вядома, выбіраю, аднак ёсць і культурныя аб'екты, што ўвасабляюць пэўны час, атмасферная фатаграфія, якая правакуе на пэўны настрой, — такія творы для мяне таксама цікавыя. Важна выбудаваць лінію фармавання таго ці іншага аўтара, каб публіка, асабліва тая, што мысліць, гледзячы на адбіткі, пакрокава праходзіла этапы знаёмства з часам, да якога належаў фатограф, з яго асяродкам.
Ведаеце, якой тактыкай у гэтым пытанні карыстаюцца амерыканцы? Яны бяруць аўтара, глядзяць яго калекцыю, аналізуюць яе, потым цалкам аднаўляюць біяграфію — сувязі, атачэнне, падымаюць сацыяльны пласт, — і постаць пачынае станавіцца аб'ёмнай, набывае значнасць. Мне гэты падыход вельмі блізкі, бо асобная фатаграфія, як і сам аўтар, не можа быць проста мастацкім аб'ектам і мастаком. Фатограф — ён жа прадстаўнік пэўнага культурнага пласта, пра што варта памятаць.

А калі казаць пра феномен школы, якім чынам яна вызначаецца?
— Яна вызначаецца праз пераемнасць пакаленняў, праз стварэнне пэўнай традыцыі, нават яе адмаўленне. Увогуле для постсавецкай прасторы характэрная сітуацыя, калі фатаграфія вызначаецца менавіта праз школы. Была група фатографаў, што аналізавала досвед сваіх калег, а потым рабіла сваё выказванне. Не абавязкова вялікая колькасць аўтараў — для школы дастаткова двух-трох чалавек.
Можа, гэта тады супольнасць?
— Не, менавіта школа, бо ёсць аналіз досведу, эстэтычнага падыходу тых аўтараў, хто быў да цябе. Што цікава, існуюць школы, якія ўжо прызнаныя — тая ж Мінская школа фатаграфіі, што лічыцца цалкам унікальнай з'явай з 1990-х, тая ж Новакузнецкая, а ёсць яшчэ не вывучаныя. Летась абмяркоўвалі феномен школ з Ігарам Мухіным: дык вось у Маскве выявілася сітуацыя, што ў іх няма адной школы. Вымалёўваецца школа фатаграфіі ў кантэксце маскоўскага канцэптуалізму — яна існуе на сто адсоткаў. Ёсць школа, што ідзе ад маскоўскага аматарскага фотаклуба «Наватар», — яны захоўваюць традыцыі дарэвалюцыйнай піктарыяльнай фатаграфіі. Прычым як толькі пачынаеш гэта разбіраць, адразу становіцца зразумелым, да прыкладу, на якім матэрыяле выхоўваліся сучасныя піктарыялісты — адкуль прыйшла фатаграфія таго ж Георгія Коласава... Колькі мы налічылі школ — ужо дзве? Аднак я ўпэўнены, што ёсць яшчэ тая суполка, якую мы пакуль не ведаем, школа пакуль не адкрытая, не вербалізаваная. У выпадку расійскага поля можна зрабіць выснову, што само паняцце школ мімікрыруе ў залежнасці ад творчага цэнтра прыцяжэння.
Хоць, варта дадаць, падобны расклад сіл існуе шмат дзе.
Хачу ўдакладніць: а што можа быць гэтым цэнтрам прыцяжэння?

14. © РОСФОТО

15. © РОСФОТО

16. © РОСФОТО

17. © РОСФОТО

18. © РОСФОТО

— Ім можа быць арт-інстытуцыя, як у выпадку, скажам, мастацкага прамысловага вучылішча ў Славакіі — яно аказала вялікі ўплыў на фарміраванне ў краіне школы канцэптуальнай фатаграфіі. Прытым што побач знаходзіцца Чэхія з яе архітэктурай, палацамі і адпаведнай школай архітэктурнага фота. Асяродак, вядома, фармуюць фотаклубы — тут прыкладаў мноства.
Часам штуршок для развіцця школы дае адна асоба: згадаю Джэфа Уола ў Канадзе, які раптоўна «загарэўся», як маяк, і да яго пацягнуліся людзі. Ён быў такі адзіны, аднак спарадзіў цэлую хвалю паслядоўнікаў.

А што ў Пецярбургу?

— У Пецярбургу, у адрозненне ад Масквы, дзе ёсць шмат аб'яднанняў, па адчуванні, існуе школа фатаграфіі, якая ўвесь час відазмяняецца.
Усё гэта падводзіць да высновы, што да кожнай школы ў яе апісанні, нават выяўленні, павінны прымацца цалкам розныя падыходы.

Ігар, тое, што вы распавядаеце — надзвычай цікава. Па сутнасці, задаючы пытанне: «А што ёсць асаблівага у гэтым ці іншым рэгіёне?» — вы даследуеце культурныя пласты. І фатаграфія тут з'яўляецца, так бы мовіць, «і люстэркам, і малатком» — праявай гэтай культуры і інструментам яе фіксацыі. І ў гэтым працэсе, атрымліваецца, кожны аўтар знаходзіць сваё месца.

— Пры гэтым, вяртаючыся да пачатку нашай размовы, варта дадаць, што каштоўнасць фатаграфіі другой паловы ХХ стагоддзя грамадству ды і музейнаму колу (па такім вялікім дыяметры) складана данесці. У Расійскай Федэрацыі цяпер пануе стаўленне да фатаграфіі больш як да гістарычнага дакумента, чым да аб'екта мастацтва ці мастацкай з'явы.
Маленькія музеі Расіі ўвогуле не цэняць фатаграфію як музейны аб'ект. Для іх гэта звычайна дадатковы матэрыял для выстаў, «чыстыя» дакументы, якія часта нават не занесены ў фонды. Менавіта таму РОСФОТО і ўзяло на сябе абавязак займацца асветніцкай работай: растлумачваць, чаму фатаграфіі — гэта каштоўны матэрыяльны аб'ект, чаму іх варта захоўваць, прычым паводле адпаведных правіл. Нашы адмыслоўцы ездзілі практычна па ўсёй краіне, каб прааналізаваць калекцыі ў рэгіянальных установах. Плёнам гэтай дзейнасці стала стварэнне пяцітомніка «Дагератып у Расіі». Практычна 90% дагератыпаў Расіі сёння — захаваныя.

Гэта ўражвае! Адмыслоўцы вашай установы дзейнічалі ў рамках пэўнай праграмы?

— Так, стварэнне пяцітомніка і агульнанацыянальнага каталога дагератыпаў ажыццяўляецца ў рамках федэральнай «Праграмы па захаванні фотадакументаў, якія ўваходзяць у склад дзяржаўных фондаў Расійскай Федэрацыі». Цяпер выдадзены пяцітомнік ужо шмат заказваюць, і адпаведна змяняецца стаўленне да дагератыпа, якім пэўны час таму называлі ўсё, што заўгодна.

Заказваюць музеі?

— Так. І сёння ў многіх установах пачалі ўводзіць пэўныя параметры захоўвання фатаграфіі. У гэтым кірунку РОСФОТО таксама сыграў сваю ролю: нашы адмыслоўцы ладзілі тэматычныя семінары, на якіх распавядалі, як мусіць захоўвацца і рэстаўравацца фатаграфія. Вядома, стварэнне адпаведнага сховішча для фатаграфіі можа пацягнуць не кожны музей, аднак зрухі ва ўсведамленні фатаграфічнай культуры паступова назіраюцца.

Вяртаючыся да сферы вашай цікаўнасці: ці прысутнічаюць падобныя зрухі ва ўспрыманні фатаграфіі другой паловы ХХ стагоддзя? Магчыма, уплываюць ужо сабраныя калекцыі?

— У гэтым кірунку з успрыманнем складана. І тут корань праблемы яшчэ ў тым, што музеі да гэтага часу так і не вызначыліся, што для іх «унікальны матэрыяльны аб'ект». Гэта аб'ект мастацтва ці ўсё ж гістарычны дакумент?

20. © РОСФОТО

19. © РОСФОТО

1. Віктар Каленік. Без назвы. Мінск. 1990.
2. Анатоль Дудкін. Успаміны. Мінск. 1980.
3. Яўген Казюля. Марш міру-5. 1982.
4. Данііл Парнюк. Першы дзень шостага месяца дзве тысячы восьмага года. 2008.
5. Аляксей Труфанаў. Без назвы. 1986.
6. Віктар Бутра. Без назвы. СССР. Другая палова 1960-х.
7. Віктар Жураўкоў. Нацюрморт са шклянкай. Мінск. 1997.
8. Міхаіл Гарус. З серыі Metaphotos. Мінск. 1980.
9. Андрэй Калеснікаў. Без назвы. Мінск. 2012.
10. Аляксандр Угляніца. Без назвы. Мінск. 1980.
11. Альберт Цэхановіч. Сцяна. 2002.
12. Уладзімір Шахлевіч. З серыі «Танцклас». 1992.
13. Уладзімір Парфянок. Untitled. Мінск. 1991—1993.
14. Міхаіл Жылінскі. Права выбару. Мінск. 1980.
15. Марыя Банэ. З серыі «Гурзуф-6». 2012.
16. Ігар Саўчанка. 2.91-5.9 Dortist ein See. Er ist schon. 1991.
17. Ігар Пешахонаў. З серыі «Простыя воды». 2011.
18. Андрэй Васкрасенскі. Партрэт фотамастака Уладзміра Няхайчыка. Мінск. 2010.
19. Кацярына Гуртавая. Без назвы. Мінск. 2003.
20. Сяргей Кажамякін. З серыі «Фантомныя адчуванні». 1998.

Фатаграфіі прадастаўлены Федэральнай дзяржаўнай бюджэтнай установай культуры «Дзяржаўны музейна-выставачны цэнтр РОСФОТО», Санкт-Пецярбург.

З дакументам усё проста: вось я бачу фотаздымак, на якім захаваны дом, якога ўжо няма. Мне цікава яго бачыць, таму што я ведаю: будынак на месцы ў жыцці ўжо не ўбачыш. Усё зразумела і даступна. З фатаграфіяй як з аб'ектам мастацтва ўсё нашмат складаней — яе трэба разумець, яе трэба тлумачыць. І гэты працэс вымагае большага ўключэння і мыслення.

Як вы лічыце, чаму перамагае такі падыход? У большасці нашых музейных устаноў такое ж стаўленне да фатаграфіі.

— Сітуацыя вакол нас імкліва змяняецца, у тым ліку змяняецца той жа горад. Часам тое, што захаваў фатограф, становіцца адзіным доказам, што пэўны архітэктурны ансамбль, ці будынак, ці нейкі культурны феномен існаваў. Калі б не фатаграфія, мы, мабыць, пра тое, што было, і не даведаліся б. Цікавы момант: атрымліваецца, падобныя здымкі — гэта своеасаблівая магчымасць містыфікацыі новай гісторыі і адначасова матэрыял для дакладнага аднаўлення гэтай гісторыі і яе праўдзівасці.

Парадокс. З аднаго боку, мы можам маніпуляваць фатаграфіяй, з іншага — разбірацца з яе дапамогай што адбылося насамрэч...

— Тут сродкам супраць маніпуляцыі можа быць толькі адно: захоўваць як мага болей фатаграфій. Не выпадкова так робіць Бібліятэка кангрэса ЗША — яна бярэ ў свае фонды ўсё, што заўгодна, а потым разбірае. Бо калі ёсць такі масіў — лягчэй убачыць і ўсвядоміць, што адбывалася ў пэўны момант гісторыі.

Вяртаючыся зноў да тэмы фатаграфіі другой паловы XX стагоддзя, у дачыненні да пэўных перыядаў мы ўжо спазніліся. Калі ў Маскве 1960-мі зацікавіліся раней і штосьці з таго часу ўдалося захаваць, то ў нас гэты пласт практычна сышоў. Фатаграфія 1950-х дык дакладна. Ніякіх сведчанняў. Нічога не засталося.

Аднак ваша праца працягваецца? Я так разумею, вы не спыняеце пошукі іншых школ і імёнаў.

— Вядома. Прычым калі толькі прыйшоў у РОСФОТО, я папрасіў купіць мне дыктафон і пачаў ездзіць. Пачаў запісваць інтэрв'ю з аўтарамі, бо яны, мабыць, самая каштоўная крыніца інфармацыі, і часта з іх сыходам губляецца ўсё, у тым ліку і фатаграфія. Былі такія выпадкі, што аўтар паміраў — і знікала аўтарская калекцыя.

На пэўным этапе даследавання прыйшоў і да запісу відэа, бо аўдыяварыянту было ўжо не дастаткова. Па шчырасці, зразумела, што пра кожнага аўтара варта пісаць кнігу.

А ў цэлым гэтае пытанне — выданне кніг, каталогаў...

— ...яно для мяне вельмі балючае. Калі ў нашых фондах ёсць выдатныя аўтарскія калекцыі, чаму іх не выдаваць, не працаваць з імі? Зразумела, многія рэчы ўпіраюцца ў сродкі, аднак мяне ўвесь час ахоплівае трывога, што мы ўпускаем нешта значнае. Калі не рабіць гэтага, атрымліваецца пэўная бязглуздзіца.

Ігар, напрыканцы пытанне пра кнігу аб Мінскай школе фатаграфіі. Вы не думалі пра яе выданне?

— Шчыра прызнаюся — думаў. І прыйшоў да высновы, што гэта для мяне непад'ёмна. Даследаванне Мінскай школы паказала: вывучаць з'яву збоку, калі феномен у той і іншай ступені асэнсаваны беларусамі, — магчыма. Аднак, каб пагрузіцца глыбока ў тэму, не хапае звязвальных элементаў. Тое стала для мяне адкрыццём нават трагічным, бо я ўсвядоміў: калі не прыехаць у Беларусь жыць, не пастаянна камунікаваць з аўтарамі і даследчыкамі, не прачытаць стос тэкстаў і не адчуць жыцця беларусаў — немагчыма сказаць пра гэту з'яву праўду. Увогуле. М

Рэшткі мастацкай спадчыны **Яна Дамеля** (1780–1840)

Зміцер Моніч

1.

У 1842 годзе ў часопісе Athenaeum быў надрукаваны артыкул Адама Шэмеша «Успаміны пра Дамеля», які пачынаўся наступнымі словамі: «Ужо год мінуў, як памёр Дамель, адзін з нашых найвялікшых мастакоў, а яшчэ ніводнае перыядычнае выданне не толькі яго біяграфіі, але і самага малога ўспаміну пра яго не дало. Аднак жа, гэты вялікі мастак заслужыў, прынамсі пасля смерці, на пачэсную згадку».

У 2020-м сітуацыя змянілася нязначна — вялікі творца надалей заслугоўвае таго, каб ужо пасля 180-годдзя пасля смерці яго імя і мастацкая спадчына былі пачэсна згаданы нашчадкамі.

Ян Дамель шырока вядомы вузкім колам мастацтвазнаўцаў, але не грамадскасці, што абумоўлена найперш малалікасцю яго твораў у Беларусі, дакладней — іх адзінкавасцю. Так, у калекцыі нашага Нацыянальнага мастацкага музея захоўваюцца ўсяго тры жывапісныя работы: «Маленне аб чашы», «Святая Канстанцыя» і «Павел І вызваляе Тадэвуша Касцюшку з вязніцы».

Самы буйны з вядомых на сённяшні дзень твораў Яна Дамеля — абраз «Маленне аб чашы» — своеасаблівы помнік мастаку: палатно было змешчана фактычна над магілай майстра ў галоўным алтары касцёла Узвышэння Святога Крыжа на Кальварыйскіх могілках у Мінску (сам Дамель быў пахаваны ў крыпце касцёла). Дакладная дата напісання, як і момант змяшчэння абраза ў алтары касцёла, невядомая. Найверагодней такое маштабнае палатно пісалася ў 30-я гады ХІХ ст., калі Ян Дамель вярнуўся з ссылкі ў Сібіры і пасяліўся ў Мінску. Таксама невядома, пісаўся гэты абраз на замову для Кальварыйскага касцёла ці для якога іншага. Адам Шэмеш узгадвае, што ідэя змяшчэння палатна ў галоўным алтары як своеасаблівага помніка мастаку належыць Юрыю Кабылінскаму, вядомаму дзеячу культуры і мецэнату. Той жа Юрый Кабылінскі выступіў фундатарам брамы на Кальварыйскіх могілках у памяць аб сваёй памерлай жонцы Юзэфе. Некаторыя даследчыкі лічаць, што ляпны дэкор для брамы распрацоўваў Ян Дамель, і гэта можа быць сапраўды так, бо ў эцюдніку мастака, які цяпер захоўваецца ў калекцыі Нацыянальнага музея ў Варшаве, знаходзяцца вельмі падобныя малюнкі Castrum doloris. Лёс абраза «Маленне аб чашы» такі ж няпросты, як і жыццё яго стваральніка. Доўгі час палатно знаходзілася ў галоўным алтары, але пасля закрыцця касцёла савецкімі ўладамі згадкі аб ім губляюцца, пакуль яно напрыканцы 70-х гадоў ХХ ст. не трапляе ў калекцыю Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, дзе таксама на некалькі дзесяцігоддзяў было забыта. У 2017 годзе скончылася працяглая і маштабная рэстаўрацыя абраза і ён быў змешчаны ў пастаяннай экспазіцыі музея.

Абраз «Святая Канстанцыя» з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь мае даволі цьмяную гісторыю свайго стварэння. Першыя згадкі пра яго знаходзяцца ва ўспамінах Уладзіслава Сыракомлі «Вандроўкі па маіх былых ваколіцах». Пры наведванні касцёла Божага Цела ў Нясвіжы аўтар апісвае ў правым бакавым алтары абраз ці то святой Алены, ці то святой Канстанцыі аўтарства Яна Дамеля. Аднак пазней Сыракомля ўдакладняе і дадае, што гэта павінен быў быць алтар, але святары не пагадзіліся асвячаць абраз, бо ці то адзенне на святой было занадта сучаснае, ці то твар яе вельмі нагадваў памерлую Канстанцыю Чудоўскую, у памяць аб якой і было створана надмагілле. Датай стварэння абраза лічыцца прыкладна 1825 год — наступны год пасля смерці Канстанцыі Чудоўскай з роду Радзівілаў (1796—1824). Таямнічасць гэтага твора абумоўлена на сённяшні дзень яшчэ і тым, што мы не можам з дакладнасцю сцвярджаць, хто выяўлены на ім — святая Канстанцыя ці святая Алена, ці можа проста невядомая жанчына ў антычным адзенні з крыжам у руках; не ведаем мы і час стварэння (у выданні Генрыка Слізня 1914 года датай стварэння палатна пазначаны 1811 год) і ці сапраўды абраз пісаўся ў памяць аб памерлай Канстанцыі Чудоўскай.

Да апошняга часу аўтарства палатна «Павел І вызваляе Тадэвуша Касцюшку з вязніцы» не выклікала пытанняў і прыпісвалася Яну Дамелю. Аднак у святле новых звестак можна казаць, што апошняя карціна з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь найхутчэй з'яўляецца копіяй невядомага мастака з арыгінала Дамеля, які захоўваецца ў калекцыі «Фонду Касцюшкі» (Нью-Ёрк, ЗША). Падобныя па кампазіцыі, а нават па памерах творы, аўтарства якіх прыпісваецца невядомаму майстру, знаходзяцца таксама ў калекцыях Варшаўскага і Кракаўскага нацыянальных музеяў, а палатно з тым жа сюжэтам і падобным выкананнем (прыпісваецца пэндзлю Дамеля), але значна большага памеру з'яўляецца часткай збору Літоўскага нацыянальнага мастацкага музея (Вільня). Сам сюжэт, звязаны з асобай Тадэвуша Касцюшкі і яго знаходжаннем у вязніцы Петрапаўлаўскай крэпасці Санкт-Пецярбурга, стаў папулярным яшчэ пры жыцці народнага героя і лідара паўстанцаў. Першыя малюнкі на дадзеную тэму зрабіў Аляксандр Арлоўскі, пазней яны ляглі ў аснову гравюр Джэймса Дэніэла і Томаса Гаўгіна, якія набылі вялікую папулярнасць. Пэўна, Дамель карыстаўся імі пры стварэнні свайго палатна.

2.

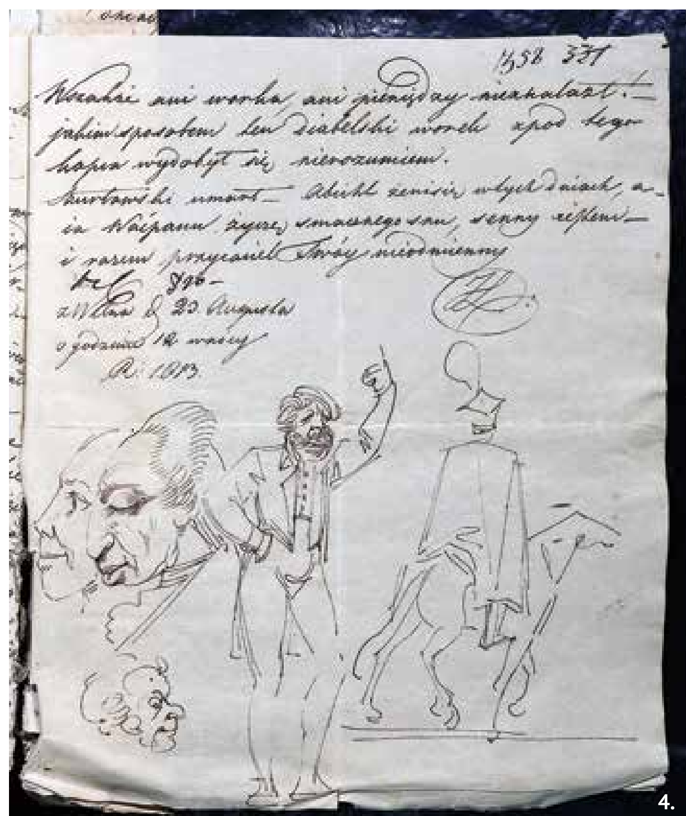
З 2012 года на старонках разнастайных інтэрнэт-рэсурсаў байнэту, а пазней на тэлебачанні і ў перыядычным друку пачала з'яўляцца інфармацыя пра адраджэнне і вяртанне з небыцця яшчэ аднаго шэдэўра Яна Дамеля — абраза «Святы Юзаф», што знаходзіцца ў касцёле Святога Тадэвуша (в. Вішнева, Смаргонскі р-н). Інфармацыйнай нагодай стала рэстаўрацыя згаданага палатна ў майстэрні Гомельскага палацава-паркавага ансамбля. Упершыню пра аўтарства гэтага абраза напісаў вядомы польскі мастацтвазнаўца Станіслаў Лорэнц на старонках газеты Kurjer Wilenski ў 1935 г., сваё меркаванне аўтар грунтаваў на тым, што ў эцюдніку Дамеля (захоўваецца ў калекцыі Нацыянальнага музея ў Варшаве) знаходзяцца падрыхтоўчыя малюнкі. Аднак пры супастаўленні некалькіх малюнкаў з абразом падабенства не заўважаецца. Праўда, трэба адзначыць, што Ян Дамель сапраўды пісаў абразы для касцёла Святога Тадэвуша ў в. Вішнева. У адным са сваіх лістоў да прыяцеля Ігната Цэйзіка ён піша:

«...Прыйшлі да мяне тры асобы ... з просьбай аб напісанні двух абразоў — у вышыню 5 локцяў — на адным павінна быць выява Унебаўшэсця Пана Езуса — а на другім святога Тадэвуша...»

Такім чынам, сам мастак не згадвае ні словам пра напісанне «Святога Юзафа». Таму можна сцвярджаць, што прыпісванне аўтарства гэтага абраза Дамелю не грунтуецца на пераканальных доказах.

Акрамя нешматлікіх жывапісных палотнаў, у Беларусі знаходзяцца невялічкія малюнкі Яна Дамеля. Яны захоўваюцца ў фондах Нацыянальнага гістарычнага архіва. Гэтыя малюнкі з лістоў, якія Дамель дасылаў свайму прыяцелю Ігнату Цэйзіку. Вельмі складана ў іх разгледзець і пазнаць нейкую канкрэтную асобу, дый сам мастак піша, што гэта проста зборныя вобразы.

3.


4.

Хоць малюнкі не маюць мастацкай выразнасці, для нас яны каштоўныя самім фактам свайго існавання.

Вышэйзгаданыя палотны і малюнкі — гэта ўсё, што захавалася з мастацкай спадчыны Яна Дамеля (або прыпісваецца яму) на тэрыторыі Беларусі. Найбольшая частка яго твораў, якія ствараліся ў асноўным на беларускіх землях, сёння захоўваецца ў калекцыях музеяў Літвы (Вільня і Каўнас) і Польшчы (Варшава, Кракаў, Люблін, Познань і Торунь), адзінкавыя прадметы ў Расіі (Масква і Вялікі Ноўгарад) і Украіне (Львоў) — усяго звыш трыццаці карцін, каля сотні малюнкаў і гравюр, а таксама пяць альбомаў.

Першы і самы дакладны пералік твораў Яна Дамеля падае ў сваіх успамінах Адам Шэмеш. Складзены ім спіс каштоўны тым, што там ёсць не толькі назва, але кароткае апісанне і месцазнаходжанне. Шэмеш піша не толькі пра тыя творы, што бачыў на ўласныя вочы (менавіта іх змест ён перадае), а таксама ўзгадвае пра тыя палотны, малюнкі і эцюднікі, якія ён не бачыў, але чуў пра іх ад іншых. Усяго аўтар узгадаў больш за трыццаць жывапісных твораў. На жаль, з усяго гэтага спісу зараз вядома месцазнаходжанне толькі чатырох.

Сёння сярод усёй мастацкай спадчыны Яна Дамеля самымі шматлікімі з'яўляюцца партрэты, у першую чаргу — сучаснікаў мастака, выкладчыкаў Віленскага ўніверсітэта, прадстаўнікоў шляхты былой Рэчы Паспалітай. Дамель як мастак-партрэтыст быў даволі вядомы і высокаацэнены, і гэта не дзіўна, бо, пачынаючы з вучобы ва ўніверсітэце ў прафесара Францішка Смуглевіча, а пазней і Яна Рустэма, ён практыкаваўся ў капіраванні гіпсаў антычных скульптур і мог добра «набіць» руку ў анатоміі чалавека. Сам жа партрэт як жанр быў даволі запатрабаваным у грамадстве і меў высокі попыт, што дыктавала мастакам асноўны кірунак працы. Складаная фінансавая сітуацыя ўвесь час вымушала мастака шукаць замовы як у бліжэйшым асяроддзі, так і сярод прадстаўнікоў багатых родаў. Сярод усіх вядомых партрэтаў Дамеля найперш вылучаецца копія партрэта Яўхіма Літавора Храптовіча з арыгінала Ёзафа Грасі і партрэт князя Дамініка Радзівіла. Вядома, што копію партрэта Яўхіма Храптовіча Дамель пісаў на замову самога ўладальніка і, хутчэй за ўсё, у яго сядзібе ў Шчорсах, якую не раз наведваў па запрашэнні гаспадара. Копія Дамеля выканана на высокім узроўні і не саступае арыгіналу вядомага аўстрыйскага майстра. Абодва партрэты сёння захоўваюцца ў музеях Масквы (арыгінал Грасі — у Дзяржаўным музеі выяўленчых мастацтваў імя А.С. Пушкіна, копія Дамеля — у Дзяржаўным гістарычным музеі).

Партрэт Дамініка Радзівіла за няпоўныя сто год змяніў трох уласнікаў: першапачаткова размяшчаўся ў Нясвіжскім палацы князёў Радзівілаў, пасля правядзення нацыяналізацыі на тэрыторыі Заходняй Беларусі палатно было перададзена ў калекцыю настворанай Дзяржаўнай карціннай галерэі БССР (зараз Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь), падчас баявых дзеянняў 1941—1945 гадоў партрэт быў вывезены ў Германію і вернуты ў 1947, але не ў Мінск, а ў Вялікі Ноўгарад, дзе знаходзіцца і сёння ў калекцыі Дзяржаўнага аб'яднанага музея-запаведніка. Пра гэты партрэт упершыню згадвае Уладзіслаў Сыракомля ў сваіх успамінах пасля наведвання Нясвіжскага палаца князёў Радзівілаў:

«...Да не менш прыгожых адносяцца таксама пазнейшыя партрэты ў поўны рост: караля Станіслава Аўгуста, напісанага Гескім, і князя Дамініка Радзівіла, напісанага Дамелем...»

Новая хваля зацікаўленасці да партрэта князя Дамініка Радзівіла ўзнялася ў 2015 годзе, калі падчас рэстаўрацыйных работ была праведзена рэнтгенаграма і выяўлены схаваныя жывапісныя слаі па ўсёй паверхні палатна, што дапамагло ўбачыць першасны твор. Рэнтгенаграма паказала, што першапачаткова на партрэце быў выяўлены таксама Дамінік Радзівіл, але ў іншым строі — з адзнакамі чальца масонскай ложы. І гэта не дзіўна, бо князь уваходзіў у склад Нясвіжскай ложы «Шчаслівае вызваленне», і верагодна менавіта для залы пасяджэнняў гэтай ложы пісаўся партрэт мастаком-масонам.

Не менш папулярнымі за партрэты былі замовы абразоў для парафіяльных храмаў ці хатніх каплічак. Пры напісанні палотнаў на рэлігійную тэму Ян Дамель ішоў па шляху меншага супраціву — рабіў копіі вядомых заходнееўрапейскіх мастакоў. Самі абразы майстар у арыгінале не бачыў, бо не выязджаў далей заходніх межаў былой Рэчы Паспалітай, а копіі ствараў, найверагодней, з гравюр, якія захоўваліся на кафедры прафесара Рустэма

5.

6.

або ў прыватных калекцыях. Цяпер складана вызначыць: копіі замаўлялі самі кліенты, бо хацелі мець нешта падобнае, што бачылі на старонках кніг або гравюр, ці так было прасцей мастаку. Трэба адзначыць, што ў капіраванні вядомых палотнаў і гравюр Ян Дамель быў адным са шматлікіх мастакоў, аднак гэта не перашкаджала яму ствараць свае аўтарскія палотны. Вядома, што акрамя абраза «Маленне аб чашы» Дамель напісаў абраз «Уваскрэсенне Хрыста» для касцёла Святога Юзафа айцоў бернардзінцаў у Мінску (цяпер вул. Кірылы і Мяфодзія, 4), «Марыю з маленькім Хрыстом» для касцёла ў Томску і «Хрыстоса з крыжам» для евангелісцкага храма ў Табольску (падчас адбывання ссылкі ў Сібіры), «Найсвяцейшую Тройцу» для касцёла ў Пабіржах (сучасная Літва) і інш. – месцазнаходжанне іх невядома. Магчыма, што большая частка яго алтарных палотнаў захавалася да нашых дзён і зараз знаходзіцца ў храмах або музейных зборах пад аўтарствам невядомага мастака.

Дамель напісаў таксама вялікую колькасць палотнаў на гістарычную тэматыку. Бадай самай распаўсюджанай у яго творчасці была тэма вайны 1812 г., якую ён адчуў на сабе і бачыў на ўласныя вочы. Сёння Ян Дамель вядомы найперш як стваральнік хрэстаматыйнага вобраза адступлення французскай арміі Напалеона праз Вільню. Майстар выканаў некалькі акварэлей на дадзеную тэму, а таксама жывапіснае палатно, але найбольшую папулярнасць атрымала гравюра Віктара Адама і Луі П'ера Альфонса Бішэбуа (па малюнку Дамеля) у Віленскім альбоме. Сучаснікі ўзгадваюць, што напрыканцы жыцця Дамель задумаў напісаць маштабнае палатно, прысвечанае пераходу Напалеона праз Бярэзіну, але смерць перакрэсліла ўсе планы. Працуючы ў гістарычнай тэматыцы, Ян Дамель пісаў не толькі блізкія па часе да яго падзеі, але і даўно мінулую гісторыю. У музейных зборах Польшчы захоўваецца два палотны Дамеля, прысвечаныя падзеям 1683 года, – «Бітва пад Венай» (Люблінскі музей) і «Сустрэча Яна III Сабескага з каралём Леапольдам» (Акружны музей у Торуні). Гэтая бітва і перамога над Асманскай імперыяй упісаны залатымі літарамі ў гісторыю Рэчы Паспалітай, якая спыніла захоп еўрапейскіх тэрыторый туркамі і вызваліла хрысціян.

7.

Да пераліку вышэйзгаданых палотнаў трэба аднесці і эцюднікі Яна Дамеля ў калекцыі Нацыянальнага музея ў Варшаве. Сёння, калі невядома месцазнаходжанне шматлікіх твораў мастака, яго падрыхтоўчыя малюнкі алоўкам і пяром у эцюдніку дапамагаюць нам зрабіць рэканструкцыю і ўявіць, як маглі б выглядаць гэтыя творы.

Бадай што асноўную прычыну невядомасці твораў Яна Дамеля апісаў Адам Шэмеш:

«...Грамадскасць твораў Дамеля не бачыла. Пакуль яны былі ў яго майстэрні, бачылі іх насамрэч некаторыя яго знаёмыя, бачылі іх некалькі аматараў, знаўцаў або зацікаўленых. Калі ж яны былі скончаны і перададзены ўладальнікам, былі перанесены ў іх дом, у вёску, і там іх бачыў, хіба што, які сусед або выпадковы госць. Па прычыне дзіўнай фатальнасці самыя прыгожыя творы Дамеля знаходзяцца ў самых аддаленых ваколіцах, у пясках і багнах Палесся. А па касцёлах, адзіных месцах, дзе іх усе могуць бачыць, няма іх зусім. Не распаўсюдзіла іх таксама літаграфія і гравіраванне нашае, так лянівае, так недасканалае. Па гэтай прычыне вялікі мастак у нас зусім невядомы».

Мінула амаль 200 год, змяніліся ўладальнікі і месцазнаходжанне твораў Яна Дамеля, а мастак надалей невядомы...

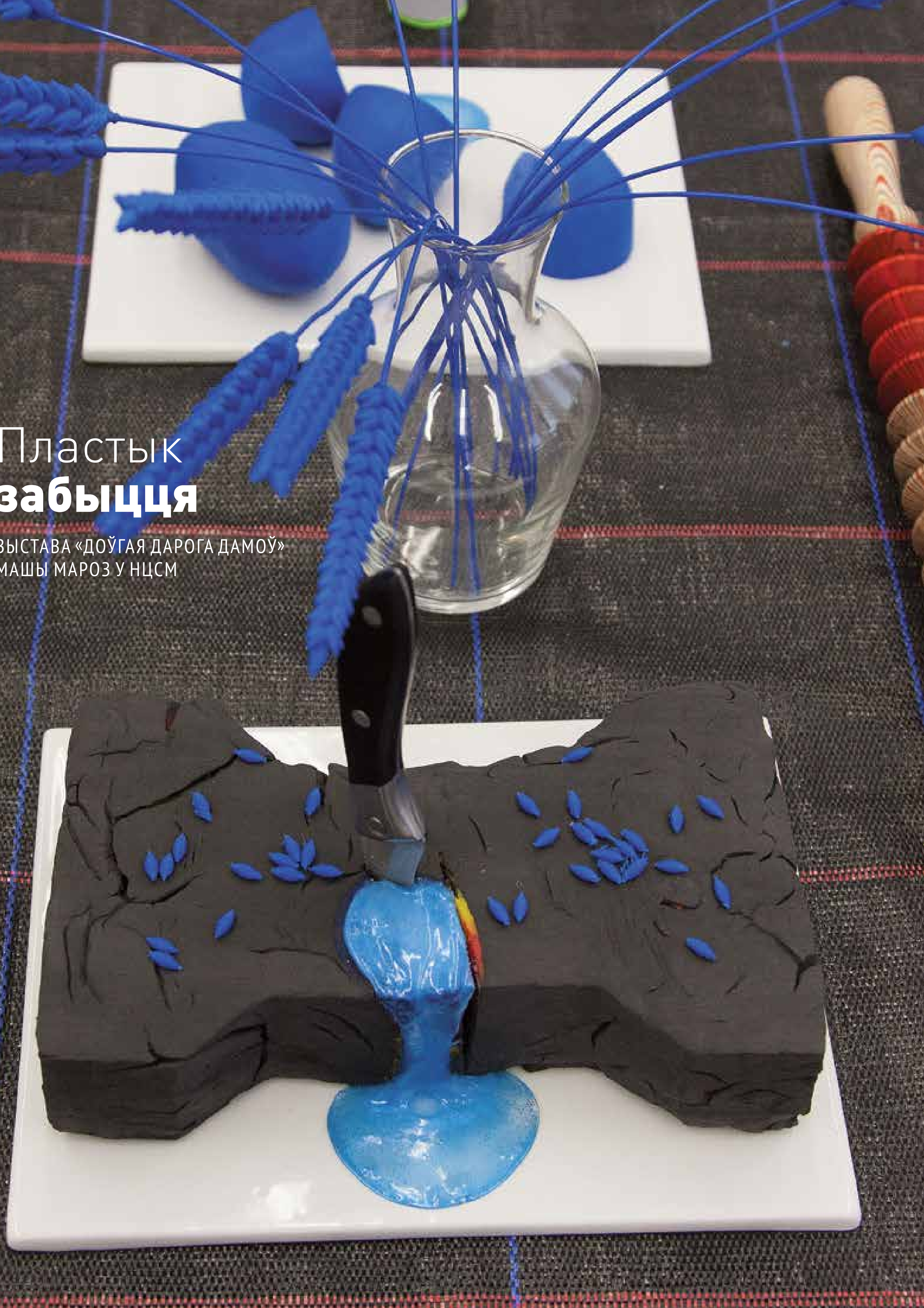
1, 3, 4. Прыватныя лісты Яна Дамеля Ігнату Цэйзіку. 1813. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі.

2. Аўтапартрэт. Алей. 1817. Нацыянальны музей у Варшаве.

5. Бітва пад Венай. Алей. Першая палова XIX ст. Люблінскі музей.

6. Павел І вызваляе Тадэвуша Касцюшку з вязніцы. Алей. 1820-я. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.

7. Сустрэча Ян ІІІ Сабескага з каралём Леапольдам. Алей. 1818. Акружны музей у Торуні.



Пластык **забыцця**

ВЫСТАВА «ДОЎГАЯ ДАРОГА ДАМОЎ» МАШЫ МАРОЗ У НЦСМ

Любоў Гаўрылюк

Хай не ўводзіць вас у зман наўмысна простая назва «Доўгая дарога дамоў». «Дарога», у лепшым выпадку, яшчэ ўтопія, калі гаворка ідзе пра будучыню і вы марыце вярнуцца. Але з самой фармулёўкі гэтага не вынікае, і цалкам можа быць, што «дарога дамоў» — гэта шлях, які застаўся ў мінулым, шлях успамінаў.

Прастора. Канцэнтраваць моц

Першае ўражанне ад інсталяцыі — сэнсарнае, калі вы яшчэ нічога пра гэтую выставу не зразумелі. Сэнсарная сістэма рэагуе імгненна, а далей вы ўжо застаяцеся з прасторай адзін на адзін — і гэта ідэальна складзеная прастора. Без агаворак пра неактуальнасць белага галерэйнага куба, пра сціпласць абсталявання і г.д. Дакладна вывераныя ўсе аб'ёмы, памеры, формы, размяшчэнне асобных аб'ектаў, праца колеру, гук і відэа. Колер у гэтай экспазіцыі гранічна скупы: аскетычныя чорны і белы з адзінкавымі ўкрапінамі чырвонага і сіняга.

У суправаджальным тэксце аўтаркі згадваецца палеская хата, але, на мой погляд, усё значна больш жорстка: гэта матрыца, у якой ёсць і набор шаблонаў, і аўтаматычнае іх узнаўленне чалавекам, і кантроль з боку цвёрдай схемы.

Што ж уяўляе з сябе гэтая хата-матрыца? Стол і ложак, абразы і тэлевізар, дыван і дыванкі з неабходнымі аксэсуарамі. Усё абяскроўлена, спустошана. Усё — дэкарацыя замест жыцця. Страта аўтэнтычнасці традыцыйнай культуры — даўняя праблема, і на гэтую тэму зроблена шмат арт-праектаў. У тым ліку фатаграфічных (Андрэй Лянкевіч, Марына Бацюкова) і архіўных (студыя «VEHA», Сяргей Ляскець). Але ў асноўным праекты такога кшталту заснаваныя на рэальным этнаграфічным матэрыяле, на зафіксаванай гісторыка-культурнай спадчыне. У «Дарозе дамоў» мы ўпершыню бачым выразны, моцны і вельмі трывожны сігнал з перспектывы сённяшняга дня. І гэта, несумненна, прадчуванне будучага. Па кантрасце з працамі калег, у Машы Мароз атрымалася не настальгічная, не сентыментальная гісторыя. Не хата, а сінтэтычная матрыца, якая прыйшла ёй на змену, нібы пластыкавая пухліна зжэрла ўсё.

Матэрыял. Не ўдакладняць ідэнтыфікацыю

Колькі яшчэ пластыка патрэбна, каб забыць усё... Мастачка валодае — абсалютна відавочная рэч! — матэрыялам і працуе з ім ва ўніверсальным ключы: ён увесь — падмена. Падмена сапраўднага тэкстылю, напрыклад. Ці бульбы, пшанічных каласкоў, яек. Адносна бульбы ёсць горкая, на мой погляд, рэпліка: «Надвор'е ў Беларусі будзе спрыяць росту бульбы». Мяркую, акцэнт не выпадковы: бульба прывезена ў Беларусь адносна нядаўна і навязана ў савецкія гады як сімвал сялянскай культуры, каб падмяніць культуру шляхецкую.

Маша, мастачка па касцюмах, падобна, упэўненая, што ўзоры, якія перадаваліся з пакалення ў пакаленне, засталіся ў мінулым. А вось шаблоны, то-бок трафарэты, яшчэ ёсць. Літаральна іх цені... І думаю, у найбліжэйшай будучыні 3D-друк цалкам справіцца з ручнікамі, пакрываламі, наўлечкамі і нават карункамі ў аздабленні ўсіх гэтых «археалагічных знаходак», дакладней, іх фармальных паўтораў. У патэрнах адгадваюцца ружы і васількі, а роўняддзю або крыжыкам, воўнай ці бісерам гэтыя вышыўкі — не гэтак важна. У матрыцы ад іх нічога не засталося, лічбавыя версіі робяць іх амаль ужо сімулякрамі. Пластыкавая пухліна пераплавіць усе «несумяшчальныя коды розных эпох», як пазначана ў канцэпцыі. Можа быць, толькі трава — прыродны кампанент — яшчэ чакае «перазагрузкі» вядомай, традыцыйнай культуры. У асобным маленькім зале падлога выслана травой, аднак вось перазагрузкі манітораў не адбываецца, камп'ютар завіс. Абразок з кручэннем колца не прыводзіць ні да архаічнай традыцыі, ні да яе абнаўлення, па сутнасці гэта толькі канстатацыя разрываў у культурных пластах.

Час. Рэпрэзентаваць мінулае і будучыню

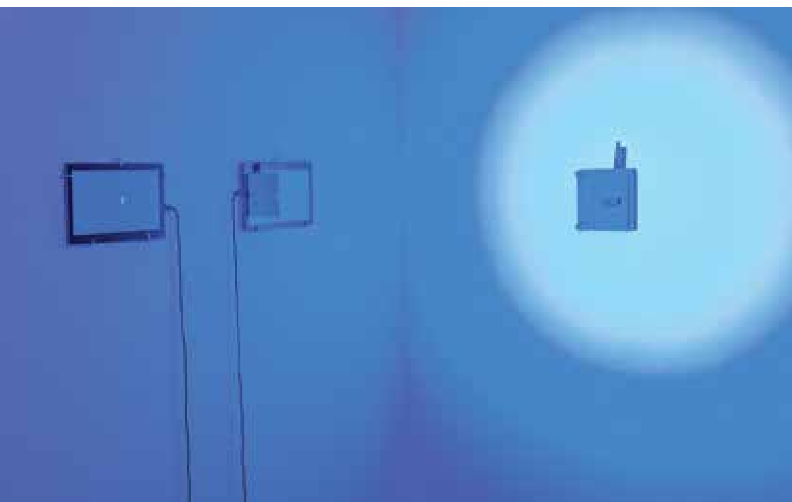
Фактар часу, безумоўна, становіцца індыкатарам змен, пра якія разважае мастачка. Пра час сведчыць вобраз «доўгай дарогі», яго працягласць фіксуюць змененыя артэфакты, на час можа спадзявацца глядач, калі ён усё ж абярэ дарогу наперад, да аднаўлення культурнай традыцыі і самабытнасці.

Мне ўсё ж падаецца, што гэта немагчыма: адзін да ста, што «цыклічнасць паўтораў», на якую спасылаецца аўтарская канцэпцыя, прывядзе нас да вопыту мінулых пакаленняў, у прыватнасці бытавому і фальклорнаму. Нават тыя практыкі, якія яшчэ можна ўзнавіць па патэрнах, у лічбавых сінтэтычных версіях дакладна не будуць мець каштоўнасці аўтэнтыкі. Старажытны Рым ужо старажытны. Ні па якой дарозе нельга вярнуцца ў мінулае, час незваротны, а страту культуры можна толькі інтэрпрэтаваць. Але «Доўгая дарога дамоў» — моцнае выказванне, і гэта рэдкі выпадак, калі інсталяцыя — менавіта выказванне, у поўным значэнні гэтага слова.

Дыскурс. Кантэкст. Дыскусія неабходная

Чаму так атрымалася, што топікі «Доўгай дарогі дамоў» можна абвастрыць? Чаму мне здаецца, што прайшоў час спадзяванняў на нейкія сілы, якія раптам усвядомяць неабходнасць захавання аўтэнтычнай культуры і ўсё для гэтага зробяць? У такіх дзеяннях павінны быць зразумелыя тлумачэнні і зразумелая матывацыя, і гэта не адно і тое ж. Але гэта толькі частка дыскурсу. А што ж мастак і даследчык культурнай традыцыі, у чым іх задачы? Для канкрэтнага праекта важна, чым займаецца аўтар,

як складаецца яго ўласная трансфармацыя. У якасці даследчыцы Маша фіксуе працэсы разбурэння і прыход новых практык, як мастачка — звяртаецца да візуальных метафар. Мастацтва ўтойвання тут выяўляецца ў поўнай меры, таму я і прыцягваю ў свае разважанні вобраз пластыкавай матрыцы. Для мяне гэтае паняцце аб'ядноўвае і экалагічны аспект — глабальную дэфармацыю навакольнага асяроддзя, забруджванне ўсёй планеты пластыкавым смеццем, і гуманістычны, сацыяльны. Ёсць у ім месца і барацьбе за культурную спадчыну, і надзеям на цывілізацыйны досвед, і рэакцыям прыроды на таксічнае ўмяшанне чалавека. І таксама фактар часу, яго непаўторнасць.
«Пластыкавая пухліна» прысутнічае ў праекце і счытваецца ясна, эмацыйна, літаральна накрывае гледача: збольшага гэта сінтэтычныя матэрыялы і лічбавыя тэхналогіі, часткова страта традыцыйных каштоўнасцей і сэнсаў. У мастацтве Маша стварае моцны канцэнтрат гэтых пачуццяў і інтэлектуальнага напружання, але ў кантэксце паглыбляецца ў працу адаптацыйных механізмаў, вывучае «ўплыў сацыяльных, ідэалагічных, візуальных нормаў сучаснай Беларусі на захаванне народнай культуры».
Дамо слова Машы Мароз – мастачцы, выкладчыцы БДАМ, ілюстратарцы, дызайнерцы аксэсуараў пад уласнай маркай M.M.Stuff.



«Праца з касцюмам пайшла ў адзін бок, даследаванні Палесся — у іншы»
Гэтыя бакі ўзаемазвязаныя. Мне заўсёды былі цікавыя даследаванні аўтэнтыкі: я вырасла ў сям'і, дзе для ўсіх гэта было важна. Шукала і вывучала візуальныя матэрыялы: напрыклад, беларускія народныя строі ў фатаграфічнай калекцыі Міхася Раманюка. І сёння я вельмі рада, што ў мяне ёсць магчымасць паглыбляцца ў даследчую працу, ездзіць у экспедыцыі. Як правіла, і ўжо даўно, я выбіраю Палессе.
З апошніх назіранняў: нельга не заўважаць, як знікаюць унікальныя комплексы з абракальнымі крыжамі, а гэта ж былі неверагодныя помнікі — маю на ўвазе вёску Морач Салігорскага раёна. Год ад года гэтыя сакральныя аб'екты, прыдарожныя і прысядзібныя, аздобленыя тканінай, куды людзі прыходзілі на ўсе святы, прыносілі пачастункі і кветкі, можна сустрэць усё радзей. І ўсё часцей іх замяняюць на бляшаныя, прымітыўныя.

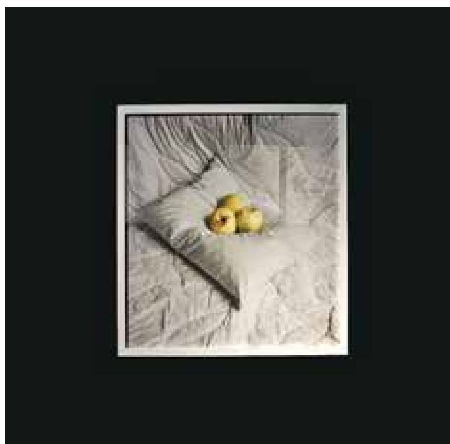
Я стварыла невялікую групу @past_perfect_, дзе выкладаю гэты матэрыял, кароткія біяграфіі даследчыкаў Палесся, трохі інфармацыі пра іх. Гэтыя асобы адкрывалі свету палескі рэгіён і былі ў поўным захапленні ад ладу жыцця людзей, ад іх унікальнай культуры і прыроды. Такімі былі першы галоўны захавальнік фондаў, а затым дырэктар Пінскага музея беларускага Палесся Дзмітрый Георгіеўскі, вучань і калега Яна Булгака Юзэф Шыманчык, Ісаак Сербаў, Міхась Зубей, польская фатографка Зоф'я Хамянтоўска. Сярод даследчыкаў Палесся — легендарная амерыканка Луіза Арнэр Бойд, сябра Амерыканскага геаграфічнага таварыства, першаадкрывальніца Арктыкі. Два месяцы доўжылася яе экспедыцыя, яна зрабіла каля 600 фотаздымкаў, але асабліва яе пакарыў Пінск і навакольныя мястэчкі. Толькі ў апошнія гады беларусы набліжаюцца да гэтых даваенных архіваў, а пасля 1930-х самі мы палескую культуру не вывучалі і ведаем дрэнна. Я выкладаю рэдкія матэрыялы, якія вядомыя спецыялістам, але зусім не знаёмыя шырокаму колу людзей.
Што тычыцца непасрэдна дызайну, то народнаму касцюму быў прысвечаны мой дыпломны праект. Цяпер у дызайне мне важная іншая лінія, і яна — асноўная: я ўсё больш задумваюся аб адаптацыі этнікі, бо традыцыя жывая, калі яна развіваецца. Мне цікава структурна звязаць касцюм і малыя формы архітэктуры, сакральныя прадметы. Цікава папрацаваць у калажы і перформансе, разгарнуць тэкст у відэа і лічбавую графіку. Цяпер у маім разуменні касцюм — далёка не толькі тэкстыль, не адзежа для танцаў або ўбор для Дажынак. Гэта ў большай ступені аб'ект, я практычна сышла ад дэкаратыўнасці. Мой падыход бліжэй да канцэптуальнага мастацтва.
У гэтым ключы я працавала ў калектыўнай выставе «Бег з нажніцамі» — гэта была цыянатыпія на тканіне. Курыравала ўвесь праект Хрысціна Высоцкая, я была адной з аўтараў і ўдзельнічала ў куратарскай працы.
Стараюся рабіць так, каб этнічная спадчына станавілася бліжэйшай маладому пакаленню. Хачу дапамагчы сучаснаму чалавеку па-іншаму зірнуць на традыцыйны касцюм, зразумець, што ён транслюе.

«Доўгая дарога дамоў». Фрагменты экспазіцыі.
Фота Сяргея Ждановіча.

Пасля **жыцця**

«POST VITAM» АКСАНЫ ВЕНІЯМІНАВАЙ У МЕМАРЫЯЛЬНЫМ МУЗЕІ-МАЙСТЭРНІ ЗАІРА АЗГУРА

«POST VITAM».
Фрагменты экспазіцыі.
Фота Сяргея Ждановіча.



Алена Сямёнава

Першы праект аўтаркі «Белая сукенка», рэалізаваны ў 2017 годзе, атрымаў высокія ацэнкі прафесійнай супольнасці — стаў фіналістам Hellerau Award і Kolga Award, быў апублікаваны ў Calvert Journal, The Guardian, The Washington Post, Bird in Flight, Eastern European Photography. Ён распавядаў гісторыі 36 жанчын, якія праз забабоны або з іншых асабістых прычын вырашылі захаваць свае вясельныя сукенкі.
Прадчуваннем новага вялікага праекта «POST VITAM» (куратары Алена Пратасевіч і Уладзімір Парфянок) стала фатаграфічная серыя «Leftover». Праца з памяццю асабістай, сямейнай і калектыўнай, вывучэнне эмацыйнай спадчыны і сувязь пакаленняў праз прадметны свет — асноўны лейтматыў «POST VITAM».
«Адна з уласцівасцей памяці — здольнасць прайграваць мінулы вопыт. Гэта стварае жыццёвыя сцэнарыі, якія разыгрываюцца неўсвядомлена. Прадметы, матывы і сюжэты, што паўтараюцца ў кадрах, з'яўляюцца метафарамі гэтых сямейных патэрнаў. Яны перадаюцца праз пакаленні і без уважлівага разгляду зусім няўлоўныя. Канструяванне нацюрмортаў — гэта таксама мой спосаб праз сімвалы выказаць тое, чаго не было ў сямейнай сістэме: гэта не агучвалася, не ўсведамлялася, было пад забаронай».
За паўгода Аксана адзняла каля 60 нацюрмортаў, у выставачны праект увайшла 21 выява. Кожная фатаграфія — зрэжысараваная падзея. Гаворка пра выбудоўванне інсталяцыі ў працэсе амаль тэрапеўтычнай работы з мінулым. Выбар аб'ектаў, злучэнне іх у немагчымым саюзе раптам раскрывае і дэманструе існуючыя паміж імі сувязі. Іх метамова ўніверсальная, яна зразумелая любому чалавеку, які жыў у савецкую эпоху.
Праект «POST VITAM» пабудаваны на шэрагу супярэчнасцей. Штодзённасць звыклых прадметаў супрацьстаіць кампазіцыйнай урачыстасці здымкаў. Гэтая ўрачыстасць, як і сама форма выказвання — нацюрморт, «мёртвая прырода», — глыбей за ўсё перадаюць намер аўтаркі стварыць мемарыял сямейнай гісторыі, помнік мінуламу.
Працэс выбару і спалучэнняў прадметаў — аснова праекта. Па сведчанні Аксаны Веніямінавай, галоўная праца адбывалася ў перыяд асэнсавання і пражывання кожнай кампазіцыі.
«Гора, жалоба, вар'яцтва, хвароба, гвалт, хлусня, смутак мінулага, сорам выціснуліся ў вобласць неўсвядомленага, але не зніклі бясследна. Яны ўтварылі цені і недаказанасці, якія цяпер можна толькі асэнсаваць, візуалізаваць і паспрабаваць даць ім месца. Прадуцыраванне паўтаральных вобразаў ператвараецца ў апантанасць, аднак у выніку прыносіць вылячэнне. Стварэнне нацюрмортаў адначасова рытуал і памінання, і вызвалення». Фатаграфія для аўтаркі — толькі канчатковае дакументаванне інсталяцыі, маніфест завяршэння працэсу.
«POST VITAM» — праект метафарычны. Сімвалам рытуальнага развітання становіцца белая ўпаковачная папера, якая рэфрэнам з'яўляецца ў некалькіх кампазіцыях, у яе, нібы ў саван, загорнутыя прадметы. Разбітая яечная шкарлупіна і птушыныя пёры вобразна распавядаюць пра метамарфозы як часткі жыццёвага цыкла сямейнай сістэмы.
Нягледзячы на цэласнасць і выверанасць здымкаў, Аксана кажа, што пачынала праект без стратэгіі і плана. Ён вырас з інтуітыўнага імкнення даследаваць сямейны досвед пражывання траўмаў, якім бы хваравітым ён ні быў. Любое сутыкненне з памяццю, няхай гэта будзе архіўная фатаграфія або праца з аб'ектамі мінулага, можа аказацца некамфортным, бо гісторыя сям'і ўплецена ў гісторыю народа, які памятае галадамор, генацыд, сусветныя войны.
Гэтая хваравітая калектыўная памяць, закадаваная ў вобразах бабулінай брошкі ці бялюткага ручніка з вышываным шляхам, раптам праступае з-за спакойнай класічнай прыгажосці нацюрмортаў. І аказваецца, што тут форма не роўная зместу. Мы нібы чытаем трывожныя словы, напісаныя прыгожым почыркам.
Памяць вядзе нас далей. Зморшчаныя жоўтыя яблыкі зімовага гатунку антонаўка пахнуць бензінам, таму што захоўваюцца ў гаражы. У гарбаты са шклянак у металічных падшклянніках смак прыгод, пах чыгуначнага мазуту. Вобразы выклікаюць эмоцыі, і зноў мы сутыкаемся з супярэчнасцю: эмацыйнасць, імпульсіўнасць вобразаў спрачаецца з застылай, мёртвай формай. Разам з тым уяўная статычнасць нацюрмортаў парушаецца няўстойлівасцю кампазіцый: яны нібы лунаюць у паветры, не маюць трывалай асновы.
Як і ў праекце «Белая сукенка», фармат якога (партрэт у інтэр'еры) накладае пэўныя творчыя абмежаванні, Аксана Веніямінава прытрымліваецца даволі жорсткіх фармальных рамак. Тым не менш у «POST VITAM» больш аўтарскай волі, фокусу на ўласнай візуальнай і эстэтычнай практыцы.
Праект працуе з тэмай спадчыны на многіх узроўнях. Творца заходзіць на тэрыторыю міфалогіі, архаікі, чужога вопыту, атрыманага ў спадчыну. «Бабуля вучыла, што валасы нельга выкідаць, і мая сястра ўжо шмат гадоў захоўвае адрэзаную ў дзяцінстве касу», — распавядае Аксана пра адзін з аб'ектаў фатаграфавання. Адрэзаныя валасы сястры — глыбокая метафара аджылага вопыту, які працягваюць перадаваць ад бацькоў да дзяцей. Магчыма, раней ён быў неабходны для выжывання роду, але цяпер ад жывых ведаў засталіся толькі забабоны ды страхі.
Нечакана, незалежна ад волі аўтаркі, падчас працы над праектам з'явіўся яшчэ адзін сэнсавы вектар, і куратарскі выбар яго шматкроць узмацняе. Гаворка ідзе пра змешванне розных нацыянальных культур у родзе Аксаны Веніямінавай. Армянская спадчына, відавочны ўплыў якой Аксана бачыць у «чорнай» серыі нацюрмортаў, вылучаецца не толькі цёмным аксамітным фонам, але і яркай колеравай гамай, не надта тыповай для Беларусі. Ёй супрацьстаіць «белая» серыя фотаздымкаў, увасабляючы славянскія карані. Аднолькава важныя, па-свойму выразныя серыі, тым не менш, аб'ядноўваюцца адзіным сэнсам, агульнай ідэяй захавання сямейнай памяці і яе ўплыву на будучыя пакаленні.
Цэнтральнае месца выставачнай прасторы займае інсталяцыя з фізічных аб'ектаў, некаторыя з іх мы бачым на нацюрмортах. Гэта сімвал таго, што не ўсе працэсы ўдалося завяршыць, а значыць, праца працягваецца.

Дзяніс Янцэвіч. Знайсці інтанацыю

Вольга Савіцкая

Гэты малады барытон з 2016 года з'яўляецца салістам беларускага Вялікага тэатра. Выпускнік Санкт-Пецярбургскай дзяржаўнай кансерваторыі, ён вучыўся таксама ў Бернскай опернай студыі ў горадзе Біль (Швейцарыя) і Міжнароднай акадэміі музыкі Арланда Мантавані ў Мілане. Беларускія гледачы ведаюць вобразы артыста, якія ён увасобіў у спектаклях «Яўген Анегін», «Багема», «Вяселле Фігара», «Лятучая мыш» і іншыя.

1.

Дзяніс, вы гадаваліся ў сям'і музыканта. Распавядзіце крыху пра вашу музычную дынастыю.

— Мой дзед па бацькавай лініі — Канстанцін Янцэвіч, скрыпач-самавук, нарадзіўся ў вёсцы пад Валожынам. Бацька, Канстанцін Канстанцінавіч, ужо прафесійна займаўся музыкай. Пасля заканчэння вучылішча па класе баяна ён паступіў у Ленінградскі інстытут культуры на эксперыментальнае аддзяленне, дзе студэнты навучаліся не толькі выканальніцкаму майстэрству і працы ў аркестры, але таксама дырыжыраванню.

Бацьку падчас вучобы пашчасціла падырыжыраваць Андрэеўскім аркестрам. Пэўны час працаваў па размеркаванні, потым вярнуўся дадому. Мама — тэхнічны чалавек. Я нарадзіўся ў Маладзечне. У нас з бацькам вельмі цесныя стасункі. Сына я назваў Косцем: я Дзяніс Канстанцінавіч, а ён Канстанцін Дзянісавіч. Хацеў бы, каб сын таксама займаўся музыкай? Калі ўбачу ў яго задаткі, натуральна, паспрабую скіраваць іх у патрэбнае рэчышча. Але калі асаблівых здольнасцей у дзіцяці няма, лепш не ціснуць і далей не траўміраваць.

З чаго пачаўся ваш рух у прафесію?

— У маім дзяцінстве панаваў суцэльны баян, але заняткі даваліся даволі лёгка: і ў школе, і на першым курсе Маладзечанскага музычнага вучылішча, таму асабліва не напружваўся ў сэнсе вучобы і да пары да часу выязджаў на здольнасцях. Але на курсе другім-трэцім пачалася праграма больш складаная — паліфанія, сур'ёзныя кампазітары, — там «на авось» ужо не атрымлівалася, з наскоку не сыграеш: трэба займацца, прапусціць праз цела.

У адзін цудоўны момант бацька, паважаны музыкант, якога шмат хто ведае і ў маім родным горадзе, і ў беларускім музычным свеце, прапанаваў сур'ёзна пагаварыць. Ён сказаў: «Дзяніс, адстаў інструмент убок і больш да яго не дакранайся. Не хачу, каб маё прозвішча гучала са знакам мінус у музычным асяроддзі. Музыка патрабуе вялікай працы. У цябе для гэтага ўсё ёсць, але, калі не хочаш займацца, інструмент не чапай». Я адказаў, што падумаю. Справа ў тым, што я захапляўся настольным тэнісам і ўпотай бегаў на трэніроўкі па боксе. Бацька бокс забараняў, бо музыкантам трэба берагчы пальцы. Пасля размовы прайшло дзён дзесяць, я абдумаў і паабяцаў сур'ёзна займацца музыкай. А затым усе экзамены і ўсе дзяржіспыты здаў на «выдатна». Бацьку не было сорамна за мяне. Я пачаў рыхтавацца да паступлення ў Акадэмію музыкі ў Мінск па класе баяна. Нават сямейны бюджэт разлічылі, каб купіць годны інструмент.

Калі ж вы абралі сцежку вакаліста? Хто дапамог, накіраваў вас у далейшых пошуках свайго месца ў музыцы?

— Мне заўсёды падабаліся оперныя спевы, вібрата мужчынскіх галасоў, гучанне бас-барытонаў, сам я спяваў пад баян нешта з «ДДТ», «Любэ», але ніколі не мог падумаць, што магу выконваць акадэмічную музыку. Так часам бачыш на вуліцы дарагі калекцыйны аўтамабіль, уздыхаеш і думаеш: «Мары-мары...» Аднойчы Паша Ніканенка, які вучыўся ў Маладзечанскім вучылішча на харавым дырыжыраванні (пазней ён працаваў у групе «Беларусы») і з якім мы перыядычна гулялі ў настольны тэніс, сказаў: «Слухай, да нас прыязджае Міхаіл Жылюк, саліст з мінскага Вялікага тэатра, нам патрэбныя мужчынскія галасы ў хор, з якім ён будзе выступаць. Не хочаш схадзіць на праслухоўванне?»

Я падумаў і вырашыў: а чаму б і не? Пасля праслухоўвання педагог Пётр Туронак заўважыў: «Ведаю, што баянам ты захоплены, але калі раптам не пройдзеш у кансерваторыю як інструменталіст, паспрабуй паступаць на падрыхтоўчае аддзяленне на вакал». Адказваю: «Але я ніколі не спяваў!» На што чую: «Павер, у цябе ўсё ёсць: і голас, і музычная адукацыя».

Калі на чацвёртым курсе музычнай вучэльні высветлілася, што ў мяне ёсць голас, сябры і калегі бацькі — Валерый Кірылавіч Іваноў, Валерый Кучынскі, з якімі бацька працаваў у Маладзечанскім народным аркестры, Рыгор Сямёнавіч Сарока, унікальны музыкант, які пазней перакваліфікаваўся ў сімфанічнага дырыжора, — параілі праслухацца ў выдатнага педагога Адама Мурзіча. Ён сумленны, талковы, правільны чалавек. Ёсць такія людзі, якіх хочацца пры сустрэчы абняць і хоць бы крыху побач пастаяць. У яго выдатная энергетыка і выдатнае вуха. У нас з ім і цяпер цудоўныя адносіны. Ён мяне праслухаў і сказаў: «Матэрыял у вас такі, які патрэбны ў ВНУ, паступайце!» Я і паступіў на падрыхтоўчае аддзяленне Беларускай акадэміі музыкі, у клас да Міхаіла Зданевіча.

А вучыліся вы ў Пецярбургскай кансерваторыі...

— У Пецярбург з'ехаў пасля падрыхтоўчага аддзялення ў Мінску, калі споўнілася 19 гадоў. Пражыў у гэтым узрушальным горадзе дзевяць гадоў, час сталення, калі яшчэ вельмі вострае ўспрыманне рэчаіснасці, але мазгі пачынаюць ужо працаваць у патрэбным кірунку. Пецярбург ведаю лепш, чым Мінск. Вельмі па ім сумую.

У Пецярбургу наведалі і майстар-клас Лучана Паварoці?

— Сапраўды, пашчасціла пачуць Лучана Паварoці, калі ён прыязджаў выступаць у Пецярбург. Рэпетыцыі яго канцэрта з кансерваторскім аркестрам (яны ж і майстар-класы) праходзілі ў Пецярбургскай кансерваторыі, дзе я вучыўся. Атрымалася пабываць і на ягоным канцэрце ў Лядовым палацы ў Пецярбургу. Мой сябар Раман Мычко, які таксама вучыўся ў кансерваторыі і адначасова падпрацоўваў — быў арганізатарам рабочых сцэны, — патэлефанаваў і прапанаваў нам з Пашам Янкоўскім (маім земляком, выдатным барытонам, сёння салістам Марыінскага і Новасібірскага тэатраў) трапіць на канцэрт Паварoці. Але за дапамогу ў якасці рабочых сцэны пасля канцэрта. «Што за пытанне, — адказалі мы, — вядома!» За гэта атрымалі месцы ў 15-м шэрагу, выдзеленым для прэсы. Потым я прабраўся і ў залу Глазунова ў кансерваторыі на яшчэ адзін майстар-клас. Вось такое аказалася знаёмства з творчасцю Паварoці.

Паралельна з вучобай у Пецярбургскай кансерваторыі вы атрымалі практычна яшчэ адну адукацыю...

— Чатыры гады ў перыяд навучання ў кансерваторыі я, як і многія студэнты, падпрацоўваў афіцыянтам у адным лепшых французскіх рэстаранаў горада. Рэстаран знаходзіцца недалёка ад Марыінскага тэатра, туды прыходзілі многія вядомыя артысты: Ульяна Лапаткіна, Мікалай Цыскарыдзэ. Аднойчы напярэдадні Новага года французская амбасада ладзіла ў рэстаране ўрачысты прыём, на які быў запрошаны Валерый Гергіеў. Мяне тады папрасілі праспяваць, я вельмі хваляваўся, калі выконваў арыю Фігара перад знакамітым маэстра.

Выдатная французская кухня вабіла замежнікаў, у нас бывалі галівудскія зоркі, напрыклад Кэтрын Зэта Джонс і Майкл Дуглас, прыходзілі арабскія шэйхі. Рэстаран — гэта вельмі цікавае месца, дзе вучышся правільным кантактам. У добрым рэстаране павінен быць адпаведны калектыў, у якім прысутнічае сімбіёз дакладнасці, таленту, працаздольнасці і імкнення да самаўдасканалення. Кожную суботу ў нас ладзіліся майстар-класы, дэгуставалі новыя віна, сыры, вывучалі розныя стравы, нават вялі канспекты і здавалі невялікія экзамены.

Вельмі прыемна, што некаторы час я ўваходзіў у сямёрку лепшых афіцыянтаў Піцера паводле рэйтынгу аднаго з паважаных гарадскіх выданняў. Мастацтва высокай кухні — як выдатная літаратура ці жывапіс. Рэстаран мне даў шмат: нядрэнныя веды ў гэтай сферы і на той момант годны заробак.

Вы вучыліся і працавалі ў Швейцарыі, займаліся ў знакамітага спевака і педагога Банальда Джаёці ў Італіі. Чым вылучаецца навучанне ў Еўропе, якія новыя веды атрымалі?

— Пасля заканчэння Пецярбургскай кансерваторыі адправіўся ў Швейцарыю, дзе год працаваў салістам у Гарадскім тэатры Біль-Салатурн і займаўся ў Бернскай опернай студыі. Потым паступіў у Акадэмію музыкі ў Мілане. З Банальда Джаёці мяне пазнаёміла Вольга Раманько. Узрушальная спявачка і прыгожая жанчына, яна дваццаць гадоў спявала ў Рымскай оперы, шмат выступала ў Швейцарыі. Спявала з Дамінга і Карэрасам, у свой час была адной з лепшых Аід у Еўропе. Яна парэкамендавала мяне ў якасці вучня Банальда Джаёці, з якім працавала ў многіх спектаклях. Калі я пачаў вучыцца ў Банальда, ён меў вельмі сталы ўзрост, але гэтая акалічнасць ніяк не паўплывала на ягоны дапытлівы і востры розум.

Джаёці распавядаў, што працаваў на адных сцэнах з лепшымі спевакамі свету і на рэпетыцыях заўсёды вельмі ўважліва за імі назіраў: як яны дыхаюць, як бяруць ноты. У яго быў асаблівы метад выкладання: кожны наш

урок Банальда запісваў на камеру, каб пазней пераглядзець відэа і, магчыма, убачыць памылкі, якія не заўважыў падчас урока.
Да таго часу я паспеў папрацаваць у некалькіх тэатрах, але ён тлумачыў такія тонкасці ў тэхніцы выканання, якія нідзе да гэтага не выкладаліся. Напрыклад, на трэцім уроку сказаў мне: «Дзяніс, ты спяваеш дыханнем, а трэба спяваць на дыханні». Да таго часу ў многіх тэатрах я выконваў невялікія партыі, але нічога падобнага не чуў і не мог зразумець спачатку, што маецца на ўвазе. Гэта вельмі тонкі момант, а ён разглядзеў. Ён засяроджваў увагу на нюансах, ачышчаў мяне ад усяго наноснага.
У Еўропе вельмі любяць спяваць Моцарта, ён прадугледжвае іншую арганізацыю гуку, не такую, як у рускай музыцы ці верызме, — больш кампактнае гучанне, больш акуратнае дыханне, больш вытанчанае выкананне. Мне хацелася спяваць Моцарта на занятках з Банальда. Але ён казаў: «Спяваць Моцарта — вышэйшы пілатаж, для гэтага трэба філігранна валодаць голасам. Нясі Кантабіле, Вердзі, Беліні, Расіні, там можам папрацаваць. Нельга навучыцца спяваць на творах Моцарта».
А якія партыі выконвалі ў еўрапейскіх тэатрах?
— У Швейцарыі спяваў Нарда ва «Уяўнай садоўніцы» Моцарта, Салдата ў оперы «Чэкіна» Нікола Пічыні. За мяжой быў вакалістам-пачаткоўцам і выконваў пераважна партыі другога шэрагу. Вялікія ролі не давалі, не хапала вопыту. Ды і да мовы ў заходнееўрапейскіх тэатрах ставяцца вельмі сур'ёзна, рускамоўным салістам прапануюць выконваць часцей за ўсё менавіта рускі рэпертуар. Усё гэта зрабілася адной з прычын вярнуцца дадому.
На працягу першых двух гадоў працы і вучобы ў Швейцарыі размаўляў на англійскай (яе вучыў з 1-га класа ў спецыялізаванай школе №6 у Маладзечне, без непатрэбнай сціпласці скажу: валодаю ёю на прыстойным узроўні, за што ўдзячны школьным педагогам).
Але пасля заканчэння мясцовых курсаў нямецкай стараўся кантактаваць толькі на ёй. І адразу адчуў, як да мяне пачалі ставіцца па-іншаму. У Італіі размаўляў на італьянскай, яе вучыў у Пецярбургу і Мілане. Дарэчы, вопыт паказвае: калі едзеш на праслухоўванне ў Італію, лепш спяваць нямецкую музыку, у Нямеччыне — італьянскую і рускую. Калі ў Германіі будзеш спяваць Моцарта, хутчэй за ўсё «праляціш» на праслухоўванні — яны возьмуць голас слабейшы, менш прыгожага чалавека, але ў якога будзе ідэальнае вымаўленне. Тое самае і французы.
Чаму вы з'ехалі з Мілана? Як прыйшлі ў беларускі Вялікі тэатр?
— У Італіі трэба было плаціць за навучанне і пражыванне, таму паралельна працаваў у расійска-нямецка-італьянскай лагістычнай кампаніі. Калі ў сувязі з санкцыямі ў дачыненні да Расіі кампанія закрылася, быў вымушаны завяршыць навучанне ў Італіі і пяць гадоў таму вярнуўся ў Беларусь.
Вырашыў паспрабаваць праслухацца ў Вялікі тэатр Беларусі. Быў знаёмы толькі з басам Андрэем Валенціем, ён падказаў кантакты канцэртмайстаркі Таццяны Івановай, цудоўнага прафесіянала і выдатнай жанчыны. На праслухоўванні спяваў арыю Жэрмона з «Травіяты». Дырыжыраваў Андрэй Галанаў. У перапынку маэстра даў некалькі парадаў па выкананні. Другі твор, які тады спяваў, — куплеты Эскамільё з «Кармэн». Мяне павіншавалі, аркестр нават апладзіраваў. Вельмі ўдзячны нашаму тэатру, што мяне тут прынялі, я прыходжу сюды як дадому.
Якія партыі і героі асабліва дарагія вам?
— Адна з самых любімых партый — Шанар у «Багеме», якога вельмі камфортна спяваць. Адчуваю сябе ў гэтай ролі як рыба ў вадзе, ніколі не перажываю нават за верхнія ноты, як, напрыклад, у партыі Яўгена Анегіна. Аднак пасля працы над операй Чайкоўскага з Аляксандрам Анісімавым адчуў і зразумеў, як яе выконваць. Анісімаў — супердырыжор: папрацаваўшы з ім, я быў проста шчаслівы, калі пачалі атрымлівацца некаторыя рэчы, якія ніяк раней не мог адолець.
У кожнай партыі, і ў любімых асабліва, вельмі важная праца і над акцёрскім майстэрствам. Голас, безумоўна, істотны, але, калі ў артыста пустыя вочы, роля не атрымаецца. Аднойчы папрасіў Уладзіміра Пятрова прыйсці да мяне на ўрок па Анегіне.
Разлічваў, што ён, бліскучы і вопытны выканаўца партыі, падкажа нейкія тэхнічныя тонкасці, а ён у першую чаргу параіў пашукаць больш інфармацыі пра пушкінскую эпоху, пра паводзіны, светаадчуванне і светапогляды людзей таго часу. Патлумачыў, што чым больш маеш падобных уражанняў, тым больш пераканаўча будзеш гучаць. Калі шчыра, я раней гэтаму надаваў мала значэння. Але цяпер пачаў асэнсавана і шмат працаваць у такім напрамку. Калі па-акцёрску не будзеш рыхтавацца, партыя не атрымаецца, гучанне не будзе цікавым.
Вельмі падабаецца спяваць Раберта ў «Іаланце». Прамоўца ў «Чароўнай флейце» — невялікая, але вельмі паказальная, складаная партыя-выпрабаванне. Усе ролі, якія выконваю, знаходзяцца ў рэжыме пастаяннай дапрацоўкі, удасканалення.
Цяпер спяваю выключна лірычны рэпертуар, але з часам, магчыма, змагу выконваць і лірыка-драматычны. Пакуль не імкнуся ў драму, таму што ёсць вялікая рызыка нашкодзіць сабе, «разболтать» голас, потым яго ўжо не «збярэш».
У якой ступені аддзяляеце сябе як спевака ад свайго героя? Можаце забываць пра сябе на сцэне ці, наадварот, усё кантралюеце?
— Не магу сказаць, што ўвесь час кантралюю. У партыі Альмавівы, напрыклад, у «Вяселлі Фігара» заносіла на паваротах, заносіла... Але гэта здараецца, калі ўсё напрацавана, калі свабодна адчуваеш сябе ў спектаклі. А калі не зусім упэўнена, тады трэба быць вельмі сканцэнтраваным, з халоднай галавой, усё вывяраць і кантраляваць працэс. Вядома, вельмі важныя партнёры. Кожнага Графа сапсуе Фігара, які, да прыкладу, падыдзе і папляскае па плячы. Ну, які тады гэта граф? Калі Сюзанна пабойваецца цябе і какетнічае пэўным чынам, тады і гледачы бачаць у табе графа. Караля робіць світа. Іграць трэба сумленна. Таму істотнае правільнае партнёрскае ўзаемадзеянне.
Голас — гэта тое, што дадзена першапачаткова прыродай, або яго можна развіць, выбудаваць з дапамогай правільнай тэхнікі?
— Існуе мноства прыкладаў, калі чалавек выдатна валодае голасам, але на вялікай сцэне, калі гучыць аркестр, яго не чуваць. Якой тэхнікай заменіш прыродныя даныя? Вядома, развіць можна, ды ёсць пэўны рэпертуар: практычна ўся руская музыка, Пучыні, Вердзі, Вагнер, Рыхард Штраус — ну як там без моцнага голасу праспяваеш?
З іншага боку, чалавек не можа выконваць усё аднолькава выдатна — сёння Пучыні, заўтра Штраус, а паслязаўтра Моцарт. Такога не бывае, ён будзе нешта спяваць не надта, а штосьці добра. Таму для кожнага голаса нейкія творы пасуюць больш, а нейкія менш. Вядома, тэхніка важная. У ідэале майстар павінен валодаць інструментам, а спявак — голасам, але я ўпэўнены, што вам які заўгодна спявак скажа, самы вялікі: калі адчуваеш сябе горш, голас можа не гучаць, як ні старайся. І тады на прафесіяналізме выязджаеш, на тэхніцы — без гэтага нікуды.
У чым, на ваш погляд, сакрэт папулярнасці знакамітых эстрадных выканаўцаў мінулага і сучаснасці?
— У інтэлекце. Калі размаўляеш з разумным чалавекам, цябе заўсёды чапляе. Думаю, Уцёсаў быў вельмі цікавым чалавекам. Чытаў, што Валянціна Талкунова інтанацыю для песні пра маму шукала некалькі гадоў. І я гэтаму веру, бо ёсць творы, якія прымушаюць мільёны людзей суперажываць, у слухачоў слёзы з'яўляюцца ад унікальнай інтанацыі, тэмбру, ад гэтага сімбіёзу голасу і музыкі. Майстэрства, інтэлект — тут усё разам сыходзіцца, гэта і ёсць прафесіяналізм і якасць. У сваіх партыях я таксама спрабую знайсці інтанацыю і прыём, дзякуючы якім гук зойме месца, наканаванае яму кампазітарам. І гэта трэба праспяваць так, каб закрануць усіх слухачоў. Мне здаецца, што спевы — гэта такая прафесія, дзе няма наогул мяжы дасканаласці.
Калі вучыўся ў Швейцарыі, мне сустрэўся адметны артыст — Павел Шмулевіч, бас з Марыінскага тэатра. Ён працаваў тады ў Берне і са мной займаўся, дапамагаў рыхтаваць некаторыя партыі. Гледзячы на мяне, маладога, нецярплівага, тлумачыў, што няма ўніверсальнага ключыка, які адмыкае ўсе дзверы: усё складваеш па крупінцы, па мікроне кожны дзень. Цяпер, з узростам, і я магу сказаць, што наша прафесія — гэта вялізны, бяздонны комплекс ведаў і здольнасцей. І я ўдзячны такой прафесіі, бо яна самая цікавая ў свеце. М

1. Дзяніс Янцэвіч.
2. У партыі Анегіна. «Яўгеній Анегін».
3, 5. Са спявачкай Ірынай Кучынскай у канцэртных праграмах.
4. Дзяніс Янцэвіч (Шанар) і Уладзімір Громаў (Марсэль). «Багема».
6. У партыі Фалька. «Лятучая мыш».
Фота Міхаіла Несцерава (1) і з архіва тэатра.

Імша Таццяны Гаўрылавай

ПАСЛЯ ВЫКАНАННЯ «ЗІМОВАГА ШЛЯХУ»

Віктар Капыцько

Дзіўныя мы людзі: адбываецца гістарычная падзея — Таццяна Гаўрылава, салістка нашай оперы, выконвае вакальны цыкл Шуберта «Зімовы шлях», — а нам усё роўна! Гэты музычны твор вельмі рэдка спяваюць жанчыны, тым больш — сапрана. І вось хочацца падумаць, паразважаць пра тое, што я пачуў у Камінны зале Купалаўскага тэатра. Гаўрылава спявала «Зімовы шлях» і раней, але гаворка пойдзе менавіта пра гэты канцэрт.

Традыцыя нямецкай камернай вакальнай музыкі налічвае ўжо 200 гадоў. За гэты час назапасіўся бліскучы матэрыял ад Моцарта-Бетховена-Гайдна праз Шуберта і Лёвэ да нашых дзён. Лёвэ цяпер амаль ніхто не ведае і не памятае ў нас, аднак жа гэта выдатны аўтар: ягоны «Лясны цар» ды шмат якія іншыя песні ці не роўныя песням Шуберта. Дарэчы, можна згадаць тут і «год песень» Шумана паводле твораў Гейнэ; можна ўспомніць і Манюшку, і Вольфа, і лепшае ў Брамса.
Але Шуберт – з'ява асаблівая. Чуллівая напаўаўтычная бездапаможнасць гэтага чалавека («Было б нядрэнна, калі б дзяржава ўтрымлівала такіх, як я...») разам з ягонай вялізнай творчай сілай і воляй – выпадак незвычайны. Яго здольнасць зачараваць, спыніць час і так узбагаціць уласнай інтанацыяй, што той міжволі ператвараецца ў неўміручасць, – з'ява таксама неверагодная.
Шуберт выхоўваўся, набываў адукацыю ў Канвікце – школе для прыдворных пеўчых – і тым не менш (і гэта крыху дзіўна) даволі рызыкоўна абыходзіўся з пеўчым голасам, прапануючы яму радок, у якім нямала тэсітурных праблем. У выніку нават Дытрых Фішар-Дыскаў, класічны інтэрпрэтатар Шуберта, змушаны быў спяваць шмат якія песні транспануючы, апускаючы аўтарскі тэкст то на секунду, то на тэрцыю ўніз.
Добра было Шуберту! У адзін цудоўны дзень да яго прыйшоў сапраўды вялікі спявак Ёган Міхаэль Фогль, які якраз меў асаблівыя тэсітурныя магчымасці, таму што з'яўляўся тэнар-барытонам, а гэта значыць яму быў падуладны які заўгодна песенны дыяпазон. Прыкладна такі ж узор майстэрства выявіў у свой час вялікі нямецкі спявак Пэтэр Шраер у дзівосным выкананні «Зімовага шляху» са Святаславам Рыхтарам за раялем.
І вось – Таццяна Гаўрылава.
У яе шубертаўскім спеве змясцілася ўся назапашаная за два стагоддзі аўстра-нямецкая вакальная традыцыя. Падкрэслю: тая традыцыя, якая прайшла праз Sprechgesang Шонберга і праз кабарэ Курта Вайля. І менавіта моц гэтае традыцыі мы чуем у «Зімовым шляху» Шуберта-Гаўрылавай.
Трэба ж таксама паведаміць і пра героя твора, ад асобы якога вядзецца апавяданне. Калі Шуберт запрасіў да сябе ў госці сяброў на прэм'еру «Зімовага шляху», то сказаў ім: «Зараз я спяю вам некалькі жахлівых песень».

лавай не крычыць пра сваю бяду. Але ў голасе, у вакальнай пластыцы і майстэрстве спявачкі адчуваецца трагедыя. Гэта ўсё і робіць «Зімовы шлях» у выкананні салісткі з'явай надзвычай адметнай, унікальнай.
Вандроўнік апрануты ў звыклае адзенне — простыя штаны і белую кашулю без пояса. Для дарогі якраз адпаведная вопратка. А дарога спрыяе таму, каб узнікалі ўяўленні, адчуванні, а таксама

і трагедыі ўласнага існавання ў кантэксце лёсу і трагедыі эпохі.
Мне здаецца, што раней, у мінулыя гады, журналісты і музыказнаўцы часцей, чым цяпер, пісалі пра выдатных беларускіх спевакоў і спявачак. Памятаю цікавыя артыкулы пра Святлану Данілюк у «Хаваншчыне», «Севільскім цырульніку» і «Аідзе»; допісы пра Ігара Сарокіна ў «Аідзе», «Атэла» і «Рыгалета», і пра іх дуэт (Данілюк і Сарокіна) у «Лаэнгрыне». Варта згадаць публікацыі пра Людмілу Шамчук і Аляксандра Дзедзіка ў «Барысе Гадунове», як і пра Аркадзя Саўчанку ў «Яўгене Анегіне», «Зорцы Венеры» і «Князі Ігары».

Таццяна Гаўрылава падчас запісу цыкла «Зімовы шлях».
Фота Вольгі Кірылавай.

Дык у чым жа іхні жах? А справа ў тым, што герой у «Зімовым шляху» той самы, што і ў «Прыгожай млынарцы» (невыпадкова абодва цыклы створаны на вершы прывабнага паэта Вільгельма Мюлера), але гэта іншы чалавек, ён спазнаў гаркоту здрады і бачыў сваё адлюстраванне ў вадзе ручая, і тое адлюстраванне клікала яго да сабе.
Але гэта яшчэ не ўсё.
Герой Гаўрылавай — чалавек, што не проста рэфлексуе, разважае, знаходзячыся ў палоне суб'ектыўных перажыванняў. Гэта асоба, якая бачыла за 200 гадоў усё тое, што за гэты час адчулі і спазналі мы, — газавую атаку на Іпры ў 1915 годзе, Аўшвіц і Трасцянец; гэты змагар-пакутнік разам з паплечнікамі па барацьбе выбіраўся па трубах з яўрэйскага гета. Гераіня Таццяны Гаўрылавай не крычыць...

слёзы і нават здранцвенне. А да гэтага — магутныя, можна сказаць, з усяго размаху, кадансы «Флюгера».
Усё праспявана з тонкім дасканалым густам. І ў нечаканай кульмінацыі «Застылых слёз» мы, слухачы, захопленыя харaством і перакананыя: наш давер да спявачкі бясконцы.
Другая частка цыкла песень пачынаецца той самай «Ліпай», спяваючы якую Ганс Касторп кідаецца ў атаку з вінтоўкай у фінале рамана «Чароўная гара» Томаса Мана. Гэта пераканаўчае пацвярджэнне маіх слоў пра вопыт XX стагоддзя ў прачытанні шубертаўскага цыкла.
«Вадзяны паток» — яшчэ адзін выканальніцкі шэдэўр Гаўрылавай. І асабліва «Успамін». І гэтак далей, і гэтак далей — у «Зімовым шляху» 24 песні, і я не магу, на жаль, гаварыць пра кожную. Вялікую дапамогу ў музіцыраванні аказвае канцэртмайстарка Вольга Запольская.
Але чаму я назваў «Зімовы шлях» імшой Таццяны Гаўрылавай?
Справа ў тым, што опус падзелены выканаўцамі (у аўтара ёсць 2 часткі па 12 песень) на 8 раздзелаў па чатыры песні ў кожным. Паміж музычнымі раздзеламі паводле сюжэта ў духу песенных развагаў гучаць тэкставыя развагі, якія ўзбагачаюць, развіваюць і тлумачаць сэнс вакальных нумароў. З вялікім густам і глыбокім разуменнем кожнага вобраза гэтыя тэксты падае малады артыст Макар Громаў.
Дык вось, такая структура нагадала мне ўласную Імшу ў гонар Святога Францішка, дзе паміж кананічнымі часткамі імшы чытаюцца або тэатральна разыгрываюцца празаічныя фрагменты з «Кветачак святога Францішка». Можна ўспомніць і храмавую імшу, дзе паміж літургічным спевам прамаўляецца казанне і чытаюцца адпаведныя сакральныя тэксты. Такая карціна і адлюстравалася ў Імшы Таццяны Гаўрылавай. Гэта споведзь не актрысы, а перш за ўсё жанчыны з яе Weiblichkeit, адчуванне ёю свайго лёсу

Не забываюцца друкаваныя водгукі пра выступленні Наталлі Рудневай і Аркадзя Саўчанкі ў «Візіце дамы», Наталлі Кастэнка ў «Травіяце» і «Дзікім паляванні караля Стаха», Аскольда Сухіна ў ролі Дасіфея і Рамфіса, Людмілы Златавай у ролі Шамаханскай царыцы і Цэрліны.
А работы Віктара Скарабагатава ў «Севільскім цырульніку», Віктара Чарнабаева ў «Запісках вар'ята», Аляксандра Лакшына ў «Хаваншчыне» і іх абодвух у «Залатым пеўніку» (дзе яны спявалі Дадона і Палкана), як і партыі, згаданыя вышэй, грунтоўна абмяркоўваліся нават на міжнародным узроўні.
А ці існуе сур'ёзны, паглыблены аналіз выступленняў Аксаны Волкавай у «Царскай нявесце» і «Сівой легендзе», Уладзіміра Громава ў «Ягоных жонках» і «Рыгалета», Таццяны Гаўрылавай у «Царскай нявесце» і «Кармэн»?!
Аднак вярнуся да творчага лёсу спадарыні Гаўрылавай і адзначу: тэатр, у якім спявае актрыса такога высокага таленту, павінен больш разумна выкарыстоўваць яе творчы патэнцыял. У свеце для такіх салістак досыць часта адмыслова ствараецца рэпертуар. З упэўненасцю магу сцвердзіць, што Таццяна Гаўрылава сваім голасам упрыгожыла б такія оперы, як «Жыдоўка» Галеві, «Паварот вінта» Брытэна, «Бедная Ліза» Дзясятнікава, «Белыя ночы» Буцко, а таксама і оперы Рыхарда Штрауса і Джакома Пучыні, як і оперу «Манон» Маснэ. Бачу й чую я спявачку Таццяну Гаўрылаву і ў ролі Людмілы ў творы Глінкі «Руслан і Людміла».
Вельмі хочацца верыць: сітуацыя ў хуткім часе зменіцца да лепшага. Будзе вельмі шкада, калі высветліцца, што ў трупе нашага тэатра больш не выступае гэтая выдатная салістка.

1.

Напрыканцы года ў Мінску павінна выйсці грунтоўная кніга вядомай беларускай музыказнаўцы Вольгі Брылон пад назвай «БЕЛАРУСКАЯ ЭСТРАДА. НАСТАЛЬГІЧНЫ ДЫВЕРТЫСМЕНТ. ГІСТОРЫЯ ЭСТРАДЫ БЕЛДЗЯРЖФІЛАРМОНІІ. 1930—1989 гг.». Пачынаючы з гэтага нумара, рэдакцыя часопіса публікуе шэраг нарысаў, прысвечаных найбольш значным прадстаўнікам айчыннай эстрады.

Эдуард Міцуль. Высакародны рыцар песні

Вольга Брылон

Беларуская эстрадная сцэна ведала шмат цудоўных спевакоў. Але Эдуард Міцуль — адзіны. Непаўторны. Непараўнаны. Першы сярод лепшых. Кумір публікі, заканадаўца вакальнай моды, уладальнік рэдкай прыгажосці голасу, які стаў музычнай візітоўкай беларускай эстрады 1960-х. Дзякуючы таленту Эдуарда Міцуля эстрадна-песеннае мастацтва Беларусі набрала абароты і загучала на прасторах СССР.

Свае першыя канцэрты ў якасці саліста Белдзяржэстрады Міцуль даў у 1956-м. На той момант ён вучыўся на чацвёртым курсе Белдзяржкансерваторыі па класе вакалу і працаваў салістам у харавой капэле Рыгора Шырмы. Не думаў не меркаваў, што стане эстрадным спеваком. Як кажуць, нішто не прадракала. Больш за тое, яму прапаноўвалі пераводзіцца ў Маскоўскую кансерваторыю, бо яго праслухаў і даў згоду на вучобу сам Іван Казлоўскі! Але ў яго ўжо было трое маленькіх дзяцей — дзве дачкі і сын, — а ў эстрадзе ныдрэнна плацілі. Па прызнанні Эдуарда Леанардавіча, менавіта гэта і схіліла яго да канчатковага пераходу ў эстраду. Але ніводнага разу ён пра тое не пашкадаваў!

...Яго малой радзімай была чыгуначная станцыя Добрык паблізу ад пасёлка Унеча Бранскай вобласці. Бацька, які меў польскія карані, працаваў інжынерам па будаўніцтве чыгуначных мастоў. Калі пачалася Вялікая Айчынная вайна, сям'ю эвакуявалі ў Тамбоўскую вобласць. Бацька пайшоў на фронт і неўзабаве загінуў. Эдуард разам з маці ў эвакуацыі працаваў у калгасе.

У маі 1942-га, калі яму споўнілася 18, Эдуарда забралі ў армію. Невядома, як склаўся б яго франтавы лёс, калі б не выпадак. Вайсковая частка, да якой ён быў прыкамандзіраваны, некалькі месяцаў стаяла ў горадзе Шуя Іванаўскай вобласці, адкуль салдат эшалонамі адпраўлялі на фронт. Пакуль знаходзіўся ў Шуі, займаліся ваеннай падрыхтоўкай і маршыравалі з песнямі. Запявалай заўсёды быў Міцуль. Камандаванне вайсковай часткі звярнула ўвагу на вакальны талент маладога прызыўніка. Як высветлілася, гэта і выратавала яму жыццё. Калі салдат ужо загружалі ў вагон для адпраўкі на фронт, прыехаў начальнік і зняў Міцуля з цягніка, каб перадаць у распараджэнне асобага аддзела. Эшалон з навабранцамі ў тую ж ноч трапіў пад бамбёжку. Усе, хто ў ім знаходзіліся, загінулі. А Эдуарда адкамандзіравалі пад Уладзімір, у музычны ўзвод — салістам ваеннага ансамбля. Ён трапіў на фронт у канцы вайны і быў цяжка паранены. Выбухам яму абпаліла твар, калі ён прыкрыў сабой таварыша. Гэтая траўма пакінула на твары асаблівую прыкмету — густую чырвань на шчоках, што ўтваралася з сетачак сасудаў. След ад апёку застаўся на ўсё жыццё.

Пасля дэмабілізацыі ў сакавіку 1946-га Эдуард Міцуль вярнуўся дамоў, ва Унечу. Працаваў на чыгунцы — біў жарствяк пад стрэлкі, агледжваў вагоны. І, вядома ж, спяваў у самадзейнасці. Адтуль і паступіў у 1950-м на вакальнае аддзяленне Гомельскага музычнага вучылішча. А яшчэ праз два гады прыехаў у Мінск з рэкамендацыйным лістом да рэктара Белдзяржкансерваторыі Анатоля Багатырова. Нягледзячы на тое, што навучальны год ужо даўно пачаўся, той склікаў вакальную кафедру. Міцуля праслухалі і аднадушна паставілі яму «5» па спецыяльнасці. Ён здаў астатнія экзамены і быў залічаны ў кансерваторыю.

Вядомасць прыйшла да яго ў 1960-м пасля выхаду на экраны фільма «Каханнем трэба даражыць», дзе ўпершыню прагучала лірычная песня Юрыя Семянякі на словы Мікалая Глейзарава «Посмотри, как в небе звёзды хороши». Эдуард Міцуль задушэўна праспяваў яе за кадрам, і песня назаўсёды ўвайшла ў гісторыю кіно і эстрады як адзін з незабыўных музычных хітоў 1960-х. Потым спявак часта ўзгадваў, як запісваў гэту песню ў студыі Дома радыё. Падчас запісу ён спяваў блізка да мікрафона, хаця раней рабіць так ніколі не даводзілася, бо мікрафон звычайна знаходзіўся перад ім на стойцы на адлегласці выцягнутай рукі. А тут гукаапаратар даў дакладнае ўказанне: спяваць непасрэдна ў мікрафон,

але так ціха, каб тыя, хто стаіць побач, не пачулі, як спявае. Гэта было дзіўна, бо яго папрасілі літаральна прыбраць сілу голасу! Але вынік ашаламіў. Аказалася, што такія «нягучныя» спевы — як бы гаваркОм, напяваючы — надалі выкананню асаблівую пяшчотнасць і паэтычнасць. З тае пары я стаў з мікрафонам не на «вы», а на «ты», — прызнаваўся Эдуард Міцуль. Дарэчы, з цягам часу ў яго выпрацавалася фірменная манера спеваў у мікрафон, які ён трымаў заўсёды асаблівым чынам — дзесьці на ўзроўні шыі, каля галасавых звязак. Гэтага было цалкам дастаткова, каб падгучыць яго моцны голас.

Песню «Посмотри, как в небе звёзды хороши» Эдуард Міцуль пазней запісаў у новай аранжыроўцы, і цяпер яна гучала ў эфіры беларускага радыё амаль штодзённа. І не толькі яна. З 1962-га па 1963-ці Міцуль зрабіў даволі шмат запісаў у суправаджэнні эстрадна-сімфанічнага аркестра Беларускага радыё пад кіраўніцтвам Барыса Райскага. У асноўным гэта былі эстрадныя песні тых нешматлікіх беларускіх кампазітараў, хто ўсур'ёз ставіўся да гэтага жанру, а таму дасягаў нядрэнных вынікаў, тым больш пры садзейнічанні такога бліскучага інтэрпрэтатара сваіх сачыненняў, як Эдуард Міцуль. Ён агучыў самыя першыя песні маладога Ігара Лучанка — «О безответной любви», «А мальчишки играют в войну», «Песня про морского тральщика» і адзін з хітоў свайго часу «Потому, что у меня есть ты». Папулярнасцю карысталіся ў слухачоў і песня Уладзіміра Алоўнікава «Где-то в посёлке», балада Дзмітрыя Смольскага «Вы куды, жураўлі», песні «Дзяўчынка з нашага пад'езда» Льва Молера, «Каблучки стучат» Генрыха Вагнера і шмат іншых цудоўных мелодый. Ледзь не ўсе яны былі бліскуча аранжыраваны таленавітым джазавым музыкантам і кампазітарам Яўгенам Грышманам, які адлюстраваў у гучанні аркестра непаўторны музычны каларыт эпохі 1960-х. Сказаць, што сёння гэтым запісам няма цаны — не сказаць нічога. Гэта жывы летапіс беларускай песеннай эстрады. Эдуард Міцуль быў яе маяком. Запісы спевака, якія захоўваюцца ў фондах Беларускага радыё, дапамагаюць спасцігнуць яго выдатны выканальніцкі феномен. Аксамітны барытон Міцуля і сёння лашчыць слых і прыцягвае, як магніт. Рэакцыя сучаснікаў на гэты голас — аднадушнае захапленне і рэзюмэ: «Цяпер такіх няма!» І з гэтым складана спрачацца.

У яго быў асаблівы тэмбр голасу, які спалучаўся з выдатнай дыкцыяй. У эстраднае выканальніцтва Міцуль прыўнёс тое лепшае, што змог увабраць за гады вучобы ў кансерваторыі, а менавіта — высокую вакальную культуру і строгі акадэмізм у манеры сцэнічных паводзін. Міцуль мала рухаўся па сцэне. Ён стаяў і спяваў, але спяваў так, што захоплівала дух. Яму ўдавалася неяк адразу заваёўваць сімпатыі, публікі. Ён спяваў душой, ад сэрца, і ў гэтым простым рэцэпце хаваўся сакрэт яго вялікага поспеху. Дзякуючы сваёй шчырасці артыст імгненна скараў аўдыторыю. Бо менавіта гэтых якасцей — задушэўнасці, умення размаўляць не з масай слухачоў, а з кожным з іх паасобку, вочы ў вочы — так не хапала пераважнай большасці эстрадных спевакоў таго часу! Запісы Эдуарда Міцуля заўсёды ўпрыгожвалі беларускі радыёэфір. Але іх транслявалі і па Усесаюзным радыё, што спрыяла росту папулярнасці спевака ў СССР. Напрыклад, «пясняр» Уладзіслаў Місевіч узгадваў, што песню «Посмотри, как в небе звёзды хороши» ў выкананні Міцуля ён упершыню пачуў па радыё напачатку 1960-х, калі яшчэ жыў у Арэнбургу.

У сезоне 1964 — 1965 гг. Міцуль аказаўся партнёрам вядомага спевака Гары Гольдзі, імя якога тады грымела па ўсім Саюзе. Гольдзі быў сынам яўрэйскіх эмігрантаў, якія збеглі ад савецкай улады ў Кітай, але ў канцы 1940-х вярнуліся назад у СССР. Нягледзячы на тое, што Гольдзі быў вельмі

2.

вядомы і запатрабаваны ў Саюзе артыст, ён так і не здолеў прызвычаіцца да савецкіх рэалій. З гэтай прычыны Хема Гольдфельд — такім было яго сапраўднае імя — рабіў актыўныя спробы выехаць з краіны. Якраз у 1965-м годзе ён падаў сваю першую заяву на эміграцыю ў Канаду. Ён пакінуў СССР толькі ў 1972-м, у Саюзе яго па інерцыі прымалі за іншаземца, хаця ў тыя гады Гольдзі з сям'ёй жыў у Рызе (зрэшты, Латвія ў складзе СССР сама па сабе ўспрымалася як своеасаблівае «замежжа»).

У 1950—1960-я Гольдзі перыядычна супрацоўнічаў з Белдзяржфілармоніяй. Сумесная праграма Гары Гольдзі і Эдуарда Міцуля называлася «150 хвілін эстрады». Міцуль выконваў прыкладна пяць песень у першым аддзяленні, а Гольдзі закрываў другое. Ён быў «цвікОм праграмы», таму выступаў у канцы і спяваў песні народаў свету. Яго выступленне апярэджвалі словы канферансье Анатоля Салоніна: «...От Альп до Алжира песни летят, не смолкая вокруг, — песни народов мира!» Інструментальны ансамбль пачынаў іграць блюз, і на сцэне з'яўляўся нарэшце Гары Гольдзі — самавіты, раскаваны, выпешчаны... Ён выконваў песні Джорджа Гершвіна, Ірвінга Берліна, Джэрома Керна, Франсіса Лемарка і многіх іншых выдатных кампазітараў поп-музыкі XX стагоддзя. Спяваў лацінаамерыканскія мелодыі, песні на англійскай, французскай, італьянскай, іспанскай, венгерскай мовах — усё, апроч савецкіх. На сцэне Гольдзі быў поўнай процілегласцю стрыманаму Міцулю, якога калегі за гэта паміж сабой бяззлобна крытыкавалі, маўляў, такі добры голас, але такі сціплы на сцэне! Ды чалавечую прыроду не пераробіш! Эдуард Леанардавіч заваёўваў гледача іншымі сродкамі і спосабамі. Яны з Гольдзі сапраўды былі вельмі розныя. Канцэртная брыгада Белдзяржфілармоніі, у якой аказаліся Гольдзі і Міцуль, у канцы 1964-га адправілася ў доўгае гастрольнае турнэ. З 20 лістапада да канца года выступалі ва Украіне; у студзені новага, 1965-га пераехалі ў Расію і пабывалі ў Куйбышаве, Пярмі, Свярдлоўску, Чалябінску, Кургане і яшчэ некалькіх уральскіх гарадах. А з лютага 1965-га стартавалі іх гастролі па Сярэдняй Азіі. Канцэрты прайшлі ў Ташкенце (Узбекістан), Ашхабадзе (Туркменія), Душанбэ (Таджыкістан), Фрунзе (Кіргізія), Алма-Аце, Паўладары, Петрапаўлаўску, Балхашы і іншых гарадах Казахстана. Там, у Казахстане, 17 мая 1965 года адбылося апошняе выступленне з праграмай «150 хвілін эстрады». Такім чынам, карыстаючыся сучаснай тэрміналогіяй, праект быў закрыты. Прафесійнае майстэрства ўсіх без выключэння артыстаў, якія ўдзельнічалі ў канцэртах гэтага творчага марафону, было вельмі высокім, а агульная атмасфера ў камандзе — надзвычай добразычлівай.

У 1966-м у Маскве адбыўся Усесаюзны конкурс на лепшае выкананне савецкай песні і на лепшую савецкую песню. Вынікі конкурсу добра вядомыя: 1-я прэмія была прысуджана беларускаму спеваку Віктару Вуячычу. Але ехаць на гэты конкурс павінен быў не Вуячыч, а Міцуль! І менавіта ён быў першым выканаўцам балады Ігара Лучанка на вершы Міхаіла Ясеня «Памяць сэрца», якая прынесла Віктару Вуячычу перамогу і была прызнана лепшай песняй конкурсу.

«Мне давялося дапамагаць Міцулю ў падрыхтоўцы да конкурсу, — узгадвае ў сваёй кнізе "Шыпшына маёй памяці" вядомы беларускі музыкант, кампазітар і аранжыроўшчык Браніслаў Сармонт. — Працаваць з вялікім майстрам — адно задавальненне! Агульнымі намаганнямі мы выбралі цікавыя творы, удалыя аранжыроўкі якіх на доўгія гады ўпрыгожылі рэпертуар спевака: "Как много девушек хороших" Ісака Дунаеўскага, "Абяліскі" Дзмітрыя Смольскага, песні Ігара Лучанка "Стаяць на рэйдзе нашы брыганціны" і "Памяць сэрца". І вось, калі пасля многіх клопатаў нарэшце ўсё было гатова, усплыла нечаканая падлянка: аказалася, што да конкурсу дапускаюцца ўдзельнікі, не старэйшыя за 40 год. А Эдуарду пайшоў ужо сорак другі. Так лёс жорстка пажартаваў з артыста ў самым росквіце творчых сіл, паказаўшы майстру "чырвоную картку". Давялося спешна

шукаць замену. Выбар пакінулі на малавядомым барытоне з армейскага хору Віктары Вуячычу. Шырока вядома, як хваравіта ставяцца артысты да поспеху канкурэнтаў. Але ж трэба ведаць шчырую душу Міцуля. Без усялякай зайздрасці і фігі ў кішэні Эдуард узяў шэфства над сваім канкурэнтам, перадаў яму ўвесь конкурсны рэпертуар, а разам з ім і свае задумкі, вопыт і часціну душы. Творчыя кантакты з вялікім майстрам далі пэўны плён — з Масквы Віктар вярнуўся пераможцам». Калі б на месцы Вуячыча аказаўся Эдуард Міцуль, яго далейшая сцэнічная кар'ера магла б рэзка пайсці ў гару. Але гэтага не адбылося.
Эдуард Леанардавіч па-ранейшаму заставаўся ў звыклай сістэме жыццёвых і творчых каардынат, у якой яму цалкам хапала вядомасці. І часам яна сапраўды апярэджвала артыста. Міцуль згадваў, як на гастролях па Сібіры ў 1966 годзе ён са здзіўленнем высветліў на афішы побач са сваім іменем подпіс «народны артыст БССР». Але ў той час ён не быў нават заслужаным! Гэта сведчыла, што яго добра ведалі далёка за межамі Беларусі. І Эдуард Міцуль ніколі не падманваў чаканняў публікі. Усе канцэрты з яго ўдзелам праходзілі «на ўра».
У 1968-м у філармоніі была арганізавана вялікая канцэртная брыгада пад назвай «Лявоніха» — на той час самая шматлікая творчая група, у складзе якой сабралася амаль 30 чалавек. З канца 1968-га акампануючы інструментальны ансамбль брыгады па аналогіі з агульнай назвай атрымаў лакальную назву «Лявоны». Музычным кіраўніком рэвю «Лявоніха» быў прызначаны Уладзімір Мулявін. У «Лявонісе» Эдуард Міцуль заспяваў у суправаджэнні «Лявонаў», якія не толькі гралі, але і падпявалі яму ў некаторых песнях. Уладзімір Мулявін зрабіў для Міцуля некалькі цікавых аранжыровак. Асабліва запомніліся слухачам у мулявінскіх апрацоўках руская народная песня «Вдоль по Питерской» і старадаўні раманс «Ямщик, не гони лошадей». «Такіх аркестровак не было ні ў каго ў Савецкім Саюзе, — расказваў Эдуард Міцуль. — З Валодзем Мулявіным мне заўсёды было здарова працаваць і выступаць. Нас заўжды прымалі з такім поспехам, што, напрыклад, у Гомелі ў Палацы чыгуначнікаў выламалі вялізныя дубовыя дзверы, каб трапіць на наш канцэрт». На пачатку іх сумеснай працы Эдуард Міцуль самым актыўным чынам займаўся з «Лявонамі» (пазней — «Песнярамі») вакалам. Уладзімір Мулявін прызнаваў, што гэтыя заняткі зрабілі сур'ёзны ўплыў на станаўленне маладых артыстаў.
Пасля перамогі на IV Усесаюзным конкурсе артыстаў эстрады ў кастрычніку 1970-га «Песняры» амаль адразу ж сталі выступаць асобна, і іх з Міцулем шляхі разышліся. І тады маэстра Міцуль арганізаваў новы калектыў, які атрымаў назву «Верасы». Менавіта Міцуль упершыню вывеў іх на сцэну. Дарэчы, назву «Верасы» ансамбль атрымаў дзякуючы аднайменнай песні Ігара Лучанка, якую спяваў Эдуард.

3.

Рыса сапраўднага прафесіянала: Міцуль заўсёды быў у вакальнай форме. Перад выхадам на сцэну нават і не распяваўся, але гучаў, як Бог! Пры гэтым ніколі не баяўся прастудзіцца, апранаўся лёгка і без усялякіх наступстваў для голасу пераносіў любыя капрызы надвор'я. Заўзяты рыбак, мог гадзінамі праседжваць за вудай (сябры жартам называлі яго «дырэктар свежага паветра»), а потым спакойна выходзіў на сцэну і спяваў ужывую сольны канцэрт. Дарэчы, норма ў яго была 17 канцэртаў у месяц. Уявіце сабе, колькі такіх канцэртаў ён «выпяваў» у год! Але голас у яго заўсёды заставаўся маладым і свежым. І гэтыя якасці не згубіліся пазней, калі ён даўно ўжо быў на пенсіі.
У 1995-м, пасля доўгага перапынку, Эдуард Міцуль упершыню выйшаў на сцэну I Міжнароднага фестывалю «Залаты шлягер» з удзелам ветэранаў савецкай эстрады. Жартоўная песня Алега Чыркуна на словы Валянціна Мысліўца «Сена маладое» ў яго бліскучым выкананні паўстала ў выглядзе міні-спектакля, разыгранага Міцулем з цудоўным артыстызмам і гумарам. Зала літаральна ўзарвалася апладысментамі, калі Міцуль, дапяваючы песню, пайшоў за кулісы, імітуючы касьбу, і скрозь сцятыя зубы, амаль азвярэла, з праклёнамі паўтараў на розныя лады: «Ка-сіў бацька, ка-сіў я, ка-сіў бацька, ка-сіў я...» Яго выступленне аказалася самым яркім момантам фестывалю. Міцуль зноў уразіў публіку сваім найвышэйшым вакальным і акцёрскім майстэрствам. А свае апошнія запісы на радыё Эдуард Леанардавіч з поспехам ажыццявіў, калі яму ішоў ужо 73-ці год, і зрабіў сапраўдны фурор у студыі Дома радыё. Ён аб'ездзіў з гастролямі ўсю Беларусь і ўвесь Савецкі Саюз, ад вострава Цiксі ў Якуціі да вострава Берынга на Камчатцы. Узгадваў, што рэкордна доўгія гастролі цягнуліся год і шэсць дзён (!). Уявіць сёння такое наогул немагчыма. Тройчы ён пабываў у Польшчы і Германіі, ездзіў з канцэртамі ў Чэхаславакію, Венгрыю, Манголію, Егіпет, Англію. Дарэчы, у Лондане яму прапанавалі працу ў Ковент-Гардэне, але ён адмовіўся. Казаў, што не можа жыць без Радзімы...
Эдуард Міцуль валодаў неверагоднай сціпласцю і міралюбствам. Пражыўшы ўсё жыццё сярод творчых людзей, умудрыўся не займець не тое што ворагаў — нават простых нядобразычліўцаў. А творчая багема сапраўды бязлітасная і можа знішчыць каго заўгодна! Але Міцуль быў чалавекам стапрацэнтна пазітыўным, таму яго безагаворачна прызнавалі, паважалі і любілі абсалютна ўсе вакол.
На «вакальную» пенсію Эдуард Леанардавіч выйшаў у 57 гадоў. Але потым яшчэ даволі доўгі час працаваў у філармоніі вахцёрам. Звольніўся ў 1997-м, а праз пяць гадоў памёр, усімі забыты. Філармонія якраз закрылася на капітальны рамонт. І ў гэтым быў нейкі сумны знак. Быццам са смерцю Эдуарда Леонардавіча закрылася нейкая важная, але перагорнутая старонка яе гісторыі...

4.

Цяпер Эдуарда Міцуля амаль ніхто не памятае. Час бязлітасна сцёр з памяці сучаснага пакалення аблічча гэтага ўнікальнага спевака, родапачальніка беларускай песеннай эстрады. Па неверагодным збегу абставін ён нарадзіўся ў адзін дзень і год з Булатам Акуджавай — 9 мая 1924 года. Гэта ўсяго толькі простае супадзенне, яны не былі знаёмыя асабіста. Але калі Акуджава стаў сімвалам свайго пакалення, дык Эдуард Міцуль, у сваю чаргу, увасобіў у сабе тое лепшае, што было ўласціва ўсім «шасцідзясятнікам», і перш за ўсё — іх невынішчальны рамантызм, які дапамагаў ім жыць і ствараць. Радкі Акуджавы «совесть, благородство и достоинство — вот оно, святое наше воинство» былі жыццёвым крэда Эдуарда Міцуля — патрыярха беларускай эстрады, цудоўнага артыста і чалавека, які зрабіў неацэнны ўнёсак у беларускую музычную культуру. Ⓜ

1. Эдуард Міцуль, заслужаны артыст БССР.
2. Анатоль Шэпелеў (гітара), Эдуард Міцуль (вакал), Ізмаіл Капланаў (фартэпіяна). 1966.
3. Персанальная афіша Эдуарда Міцуля.
4. Фрагмент афішы канцэртнай праграмы беларускіх артыстаў «150 хвілін эстрады». 1964—1965 гг. Камп'ютарная рэканструкцыя Сяргея Махава.
Фота з сямейнага архіва Эдуарда Міцуля і з архіва Белдзяржфілармоніі.

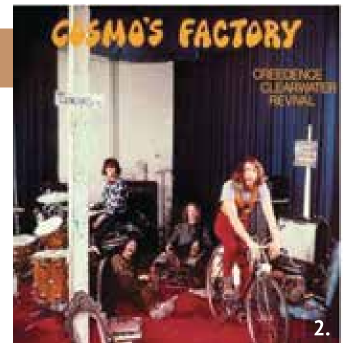
Доўгае жыццё кароткіх хваляў

Часам, праглядаючы розныя календары, у якіх згадваюцца цікавыя гістарычныя даты, натыкаешся на рэчы, да якіх даўно прызвычаіўся і якім не надаваў вялікага значэння. Ды раптам чытаю, што 30 чэрвеня 1930 года з Шэнэктадзі, Нью-Ёрк, прагучала першая радыёперадача на кароткіх хвалях. Факт сам па сабе знамянальны ўжо хоць бы таму, што гэтыя кароткія хвалі зрабіліся сімвалам цэлых пакаленняў у першую чаргу савецкіх людзей. У тым ліку тых, хто захапляўся джазам і рок-музыкай, якія ў савецкім эфіры наогул адсутнічалі. Многія з вядоўцаў замежных музычных праграм яшчэ пры жыцці зрабіліся асобамі легендарнымі, як, скажам, Уіліс Кановер, аўтар перадач «Гадзіна джазу» на «Голасе Амерыкі», ці Сева Наўгародцаў – складальнік і вядучы праграм «Рок-посевы» на BBC. Праўда, іх галасы з цяжкасцю прабіваліся праз так званыя «глушылкі», якія працавалі так, што часта было зусім немагчыма нешта пачуць. Зразумела, глушылі перадусім выпускі навін, у якіх часта можна было даведацца аб тым, пра што ў СССР не казалі. Але і з праслухоўваннем музыкі былі не меншыя цяжкасці. Адзін сябра меў складаны прыймач з ажно трыма фазамі дакладнай настройкі на хвалі. Вось з ім-та «глушылкі» не давалі рады.

Мне ж у гэтым сэнсе не пашанцавала, таму што маё юнацтва – з ягонай прагай даведвацца пра ўсё новае ў свеце музыкі – праходзіла на цяперашняй Залатой горцы, вуліцы, якая ў той час цалкам апраўдана насіла назву Радыстаў. Якраз на ёй і стаялі дзве тыя самыя «глушылкі», радыёнаводкі ад якіх часам заміналі нават прагляду тэлевізара. Таму я куды часцей выбіраў доўгія хвалі з праграмамі Першага канала польскага радыё. Па-першае, тую «адзінку» не глушылі, якасць гучання была выдатная; па-другое, слуханне гэтай хвалі дапамагала ўдасканальваць веды польскай мовы.

Ды з цягам часу і з развіццём FM-вяшчання патрэбы ў кароткіх хвалях пачалі змяншацца. Ажно да таго, што «глушылкі» ў пэўны момант адключылі і адну з іх нават дэмантавалі, а набыць сёння радыёпрыймач з дыяпазонамі кароткіх хваляў – вялікая праблема. Так што прыймачы кшталту «VEF» ці «Океан» з іх здольнасцямі лавіць галасы «з-за пагорка» разам з кароткімі хвалямі ўспрымаюцца цяпер як нешта архаічнае, але дужа сімпатычнае. Прагрэс усё ж пакідае па сабе прыемныя ўспаміны. Думаю, праз некаторы час і пра FM-дыяпазоны мы гэтак жа будзем успамінаць з настальгіяй. Прынамсі, калі не памыляюся, у Нарвегіі яны ўжо цалкам перайшлі ў інтэрнэт, а перадатчыкі ды рэтранслятары дэмантавалі, як у свой час «глушылкі» на мінскай вуліцы Радыстаў...

Фабрыка хітоў



16 ліпеня 1970 года, ажно 50 гадоў таму, у продажы з'явіўся альбом амерыканскага гурта Creedence Clearwater Revival пад назвай «Cosmo's Factory». Як паказаў час, гэта была не толькі найбольш яскравая праграма ва ўсім даробку CCR, але ці не наогул адзіны ў гісторыі року альбом, з якога ажно шэсць песень былі выдадзены асобна сінгламі. Гэта больш за 50 адсоткаў усяго зместу! У сэнсе камерцыі «Cosmo's Factory» стаў найбольш паспяховай плыткай гэтага калектыву, набыўшы статус «залатой», а ў 2003-м трапіў у спіс 500 лепшых альбомаў усіх часоў паводле часопіса Rolling Stone, заняўшы 265-ю пазіцыю. Лішне казаць, што шмат песень з гэтага альбома вельмі хутка трапілі ў рэпертуар многіх аматарскіх рок-каманд і шырока загучалі на танцпляцоўках мінскіх і не толькі. Дый сёння ў эфіры радыёстанцый такія песні з гэтага альбома, як «Lookin' Out My Back Door», «Run Through The Jungle», «Who'll Stop the Rain», гучаць вельмі часта. Мне ж прыгадваецца, што за запіс гэтага альбома на магнітафонную стужку мне давялося ахвяраваць са стыпендыі ажно пяццю такімі важкімі тады савецкімі рублямі!

Па хвалях маёй памяці

80 гадоў таму, 20 ліпеня, нарадзіўся славуты кампазітар Давід Тухманаў. Ён – аўтар шматлікіх твораў у розных жанрах, але найбольш праславіўся як кампазітар дзясяткаў песень, многія з якіх можна і цяпер называць эпахальнымі. Гэта, прыкладам, «Последняя электричка», «Мой адрес – Советский Союз». А таксама «День Победы», якую спачатку не бралі на радыё, ажно пакуль Леў Лешчанка, не пытаючыся дазволу, не выканаў яе ў 1975 годзе на канцэрце ў гонар Дня міліцыі. Ужо першы аўтарскі альбом «Как прекрасен мир» засведчыў надзвычайную рознабаковасць Тухманава-кампазітара. А ў 1976-м агульнай сенсацыяй у СССР зрабілася праграма «По волне моей памяти» з шэрагам сапраўды ці не бессмяротных песень. Тут ён выкарыстаў прынцып сюітнасці, пры гэтым не тоячы таго, што запазычыў яго з альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» квартэта The Beatles, а гэта на той час было прызнаннем вельмі смелым. Набыць той вініл атрымалася выключна дзякуючы знаёмству з прадавачкай. Заслуга Тухманава яшчэ ў тым, што дзякуючы яму адкрыўся шлях на вялікую сцэну для такіх спевакоў, як Валерый Лявонцьеў, Аляксандр Барыкін, Мікалай Наскоў, Яак Йала, і многіх іншых.

Ужо не памятаю дакладна год, калі падчас працы на БТ мне давялося (пашчасціла!) гутарыць з Давідам Тухманавым перад камерамі для адной з музычных праграм. Уражанні засталіся самыя станоўчыя. Сціпласць, эрудыцыя, культура зносін, уменне сказаць сцісла і дакладна – усё гэта і цяпер праплывае хвалямі праз маю памяць...

1. Уіліс Кановер. *Фота en.wikipedia.org.*

2. Вокладка альбома «Cosmo's Factory». *Фота target.com.*

3. Сустрэча з Давідам Тухманавым. *Фота з архіва аўтара.*

1. Фея Карабос. «Спячая прыгажуня».
2. Лэдзі Капулеці. «Рамэа і Джульета».
3. Цыганка. «Дон Кіхот».
4. Мачаха. «Папялушка».
5. Куртызанка. «Спартак».
6. У рэпетыцыйнай зале.
Фота Паўла Сушчонка.

Таццяна Уласень. Балерына з характарам

Алена Балабановіч

БАЛЕРЫНА ДЗІЎНАЙ ПРЫГАЖОСЦІ, РОЗУМУ, СІЛЫ ХАРАКТАРУ. ГЛЕДАЧЫ ПЛАЧУЦЬ РАЗАМ З ЁЙ У СЦЭНЕ «СМЕРЦЬ ТЫБАЛЬДА», КАЛІ ЯНА ЎВАСАБЛЯЕ ЛЭДЗІ КАПУЛЕЦІ Ў БАЛЕЦЕ «РАМЭА І ДЖУЛЬЕТА», АПАНТАНА АПЛАДЗІРУЮЦЬ ЯЕ ЦЫГАНСКАМУ ТАНЦУ Ў «ДОН КІХОЦЕ», СМЯЮЦЦА НАД ЗЛАСЛІВАЙ МАЧАХАЙ У «ПАПЯЛУШЦЫ». ЯНА ПРАЦУЕ НАД КОЖНЫМ СВАІМ ВОБРАЗАМ, СПРАБУЕ ЗРАЗУМЕЦЬ СУТНАСЦЬ ПЕРСАНАЖА, КАБ ДАНЕСЦІ ЯГО ДА ГЛЕДАЧА. ЯНА ВЫХОДЗІЦЬ НА СЦЭНУ, КАБ ПАДАРАВАЦЬ ЦУД. БО ДЛЯ ЯЕ САМАЕ ГАЛОЎНАЕ Ў БАЛЕЦЕ — ДУША. МЕНАВІТА ТАМУ ЯЕ ЛЮБІЦЬ ПУБЛІКА, А ТАКСАМА — ВУЧНІ БАЛЕТНАЙ ШКОЛЫ. ПРАЎДА, КРЫХУ РАЎНУЕ СЯМ'Я. АЛЕ, БЕЗУМОЎНА, МУЖ, ДАЧКА І СЫН ПАДЗЯЛЯЮЦЬ ЗАХАПЛЕННЕ МАМАЙ. СЁННЯ ПРА МАСТАЦТВА ТАНЦА І МАЙСТЭРСТВА ЯГО ВЫКЛАДАЦЬ МЫ ГУТАРЫМ З САЛІСТКАЙ БАЛЕТА ВЯЛІКАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ ТАЦЦЯНАЙ УЛАСЕНЬ.

1.

На жаль, пандэмія закранула і Тэатр оперы і балета. Пасля вымушанага перапынку ў працы ў маі артыстычныя калектывы вярнуліся да насычаных рэпетыцый. Вы занятая ў дзвюх прэм'ерных пастаноўках — балеце «Пер Гюнт» і оперы «Віліcы. Фатум». Ці лёгка ўвайшлі ў містычную эстэтыку спектакляў?

— У «Пер Гюнце» ў мяне некалькі роляў з розных светаў: з рэальнага — Озе, маці Сольвейг, дый сама Сольвейг у старасці, з фантазійнага — вельмі цікавы зборны персанаж — Крывыя са світы Гузічніка. Калі Гузічнік пераплаўляе душы людзей у гузікі, то Крывыя спрабуюць адвесці чалавека з праўдзівага шляху і абудзіць у ім самыя нізкія якасці. Такі дэманічны вобраз трохі падобны да маёй гераіні з оперы «Віліcы. Фатум» — Сірэны, жанчыны, якая зацягвае мужчын у сеткі нястрымнай весялосці і бяздзейнасці, і яны страчваюць самае каштоўнае — сапраўднае каханне, а з ім увогуле жыццё. Быццам бы Сірэна і рэальны персанаж, але напаўненне яго містычнае. Мне вельмі падабаецца працаваць у такой цікавай, фантазійнай стылістыцы спектакляў. Магчыма, гэта звязана з тым, што ў мяне двое дзяцей, старэйшая дачка Ганна і сын Мікіта, з якімі мы разам чытаем казкі. У жыцці так шмат трагедый, хоць у тэатры можна паглыбіцца ў гэтую казачную атмасферу.

Так склалася, што ваша амплуа — характарныя гераіні: фея Карабос у «Спячай прыгажуні», лэдзі Капулеці ў «Рамэа і Джульеце», Міртa ў «Жызэлі», Дзяўчына ў «Балеро», Цыганка і Мэрсэдэс у «Дон Кіхоце». Ці можна параўнаць гэтыя партыі з класічнымі балетнымі?

— Я б не стала параўноўваць. У класічным танцы важныя чысціня і прыгажосць пазіцый, ліній, ідэальна выкананыя піруэты, вярчэнні і іншыя тэхнічныя моманты. У характарных партыях прыгажосць іншая — у ламаных рухах, у трохі мадэрнізаваных пазіцыях. Тут больш гратэску надаецца ролі як камічнай, так і трагічнай, жэсты, міміка, позы ўтрыруюцца. Я б сказала, што такія партыі ў балеце больш набліжаныя да ігры драматычных акцёраў. Гэтыя вобразы павінны запомніцца не чысцінёй пятай пазіцыі, а характарам і напоўненасцю.

2.

Якія з характарных партый асабліва падабаюцца?

— Вельмі люблю фею Карабос і лэдзі Капулеці — абсалютна розныя партыі па сэнсе і змесце. Калі толькі пачынала працаваць над роляй Карабос, думала, што яна ў мяне будзе выключна злой феяй. Але аднойчы дачка спытала, чаму яна ў мяне такая, — і я задумалася. Прыйшла да высновы: мая Карабос — засмучоная магутная вядзьмарка, якая не змагла стрымаць свой гнеў, таму спагнала яго не на тых, хто сапраўды вінаваты, на Каралеве і Каралі, а на Аўроры, недатычнай да гэтага канфлікту. *(Усміхаецца.)* Перагледзела шмат пастановак гэтага балета Чайкоўскага — у розных харэографаў такія розныя феі! Але цікава, што кожны артыст сам выбірае, які ў яго будзе персанаж — злы, звар'яцелы, агрэсіўны, шкодны, — і дадае ўласныя нюансы ў вобраз. У гэтым і ёсць хараство. А прымусіць гледача паверыць, што гэты герой менавіта такі, якім ты яго ўяўляеш на сцэне, — увогуле вяршыня майстэрства. Партыю лэдзі Капулеці мне даверылі досыць рана. Здавалася, што раблю ўсё правільна, але мне паўтаралі: гэтага мала. Здзіўлялася: «Як так? Я ж так пакутую!» Але пакуль у цябе няма жыццёвага вопыту, пакуль ты сам не адчуеш той ці іншы момант, пераканаць гледача ў сваёй шчырасці складана. І яшчэ адзін нюанс: юным балерынам хочацца быць прыгожымі на сцэне. Але як

3.

4.

з ідэальным тварам перадаць гора? Пакута — гэта выгнуты корпус, гэта ламаныя выгібы цела, гэта скажоныя рысы твару, гэта некантраляваныя эмоцыі. У тым — таксама ёсць прыгажосць, прыгажосць вобразу. І над такой задачай трэба працаваць. Я гляджу нашы папярэднія пастаноўкі або спектаклі іншых тэатраў, «крыўляюся» перад люстэркам — прымяраю на сябе героя. Яшчэ вельмі люблю назіраць за людзьмі. Часам едзеш у грамадскім транспарце, бачыш — малады чалавек глядзіць у экран тэлефона і ўсміхаецца. Адразу ўзнікаюць пытанні: якую інфармацыю ён прачытаў ці ад каго мог атрымаць паведамленне? — і ўяўленне ўжо малюе ў думках невялікую гісторыю.

Вы самі балерына з характарам?

— Мае партыі паўплывалі на тое, які ў мяне характар. Але ў харэаграфічным вучылішчы не могуць займацца дзеці, у каторых няма моцнага характару. Таму што інакш выніку не дабешся. Не ўсё і не заўсёды атрымліваецца з першага разу. Аднак неабходна імкнуцца, спрабаваць, паўтараць. Яшчэ і яшчэ раз. Пакуль не даб'ешся. У нашай прафесіі людзі без унутранага стрыжня не затрымліваюцца. З іншага боку, не заўсёды варта біцца галавой аб сценку. Павінна быць пачуццё меры і разуменне таго, што часам трэба спыніцца, не заганяць сябе ў кут. Так, сёння не атрымліваецца вярчэнне, але заўтра будзе новы дзень. І сапраўды: прыходзіш — і ўсё атрымліваецца. Балет немагчымы без штодзённых намаганняў, толькі праз манатонную працу можна дамагчыся поспеху. І такая сітуацыя не мяняецца з гадамі.

Напэўна, менавіта так вы тлумачыце дзецям на занятках у Балетнай школе Вежнавец, дзе выкладаеце?

— Улічваючы свой вопыт у прафесіі, мы можам падказаць, як хутчэй дамагчыся выніку і прыйсці да мэты. Хоць, вядома, кожны свой шлях праходзіць самастойна і свае шышкі набівае таксама сам.

Чым прывабная праца менавіта з дзецьмі?

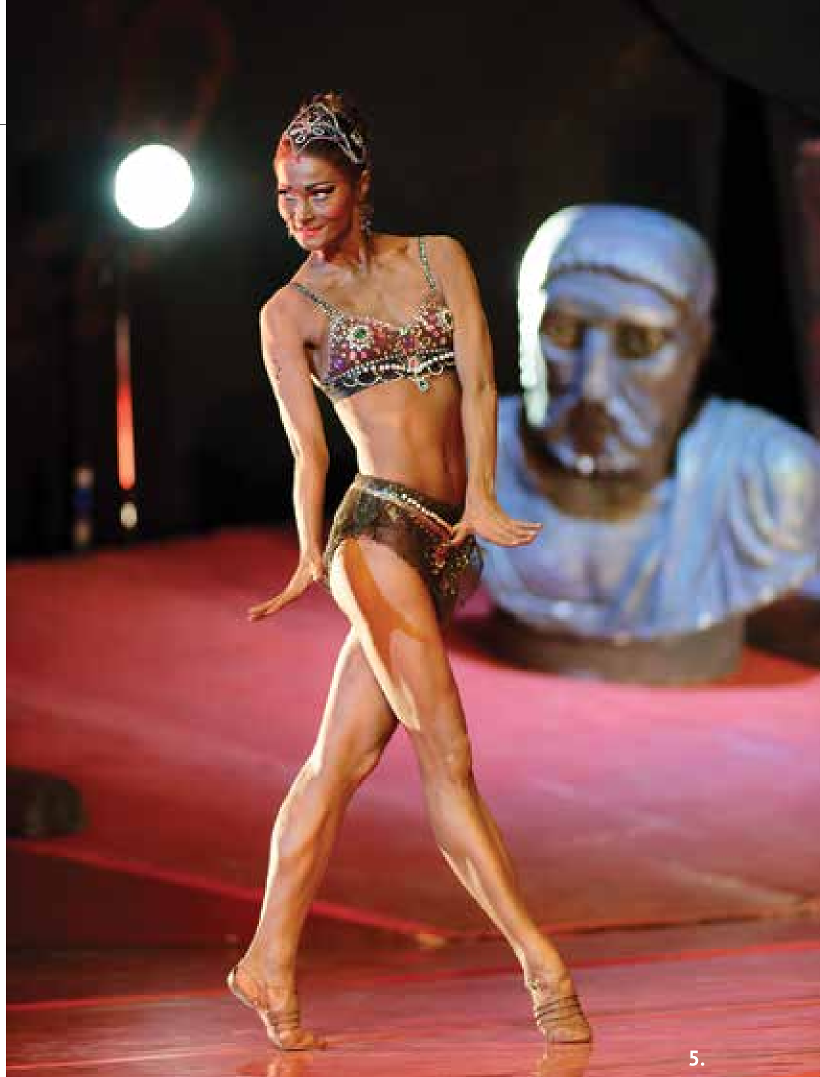
— У школе працую ўжо пяць гадоў. Хацела пачаць выкладаць, таму што разумела: балетны век нядоўгі, гэта прафесія маладых і трэба паступова задумвацца пра будучыню. А дзяцей проста люблю. Часам, стаміўшыся, ідзеш на заняткі, думаеш: вось зараз давядзецца ўсё няспешна распавядаць і паказваць... Але заходзіш у клас, бачыш дзіцячыя вочы, якія шчыра гараць жаданнем працаваць, — і ўвесь назапашаны негатыў здымае як рукой. Калі ў дзяцей атрымліваецца практыкаванне і я іх хвалю, гэта выклікае ў іх столькі радасці, што я сама зараджаюся гэтай энергіяй, не заўважаю, як і ўрок праходзіць. Здаецца: яшчэ б столькі ж танцаваць!

Вельмі важна не баяцца «апусціцца» да ўзроўню дзіцяці і размаўляць з ім на яго мове. Паверце, тое, што нам здаецца простым, для дзяцей — няпэўная абстракцыя. Таму, калі часта тлумачу складаны элемент, уяўляю сябе на месцы сваіх вучняў. І пераходжу на бытавыя моманты. Напрыклад, прапаную параўнаць сухую і вараную макаронінку: якую лёгка ўтрымаць у руцэ? «Сухую!» — крычаць дзеці. «Вось у вас ножкі і вісяць, як вараныя макаронінкі, а мне патрэбныя нацягнутыя...» У іх карцінка намалявалася, звязаўся асацыятыўны шэраг — праца пайшла. І дзецям цікава, і мне. У першы год навучання робім практыкаванні, якія развіваюць прыродныя дадзеныя, — на гнуткасць, расцяжку, каардынацыю. Як правіла, на дыванках. Тады распавядаю пра маторныя лодачкі, у якія мы... сядаем і плывём. Пачынаем падарожжа ў казку.

Часта бацькі недальнабачныя ў дачыненні да сваіх дзяцей і іх здольнасцей. Ці можаце вы сказаць маме, што яе дзіцяці не варта займацца балетам?

— Мы заўсёды глядзім на фізічныя дадзеныя дзяцей. У мяне была вучаніца, якая першапачаткова не магла сесці ні на адзін шпагат, але ўжо праз месяц сядзела на ўсіх шпагатах. Так яна хацела гэтага дамагчыся і мэтанакіравана, упарта займалася. Аднак памятаю выпадак, калі мама прывяла дачку з маленнем: хачу, каб яна зрабілася балерынай! Але ў дзіцяці былі настолькі «тугія» ногі, што давялося сказаць: «Балерына з яе наўрад ці атрымаецца. Кожны дзень вы будзеце прыводзіць дзяўчынку да мяне, я буду яе "расцягваць", а для яе гэта будзе здавацца проста пеклам — і балет будзе ў яе асацыявацца выключна з болем. У яе выпрацуецца непрыязнасць да мастацтва танца. І ў выніку яна ў вас спытае, навошта вы яе так доўга мучылі».

Спрабую быць максімальна сумленнай. Але шанец, вядома, даем кожнаму: заўсёды на першых занятках ацэньваем патэнцыял дзяцей. Калі дзіця апынулася ў новым свеце, гэта праверка яго як асобы. Прыйшоўшы ў балетную школу, ні адзін не павінен баяцца, што нешта можа не атрымацца. Яны мусяць ведаць: ёсць я і іншыя педагогі, якія дапамогуць, накіруюць. І яшчэ адну важную рэч тлумачу дзецям: яны займаюцца не для мяне, а для сябе і сваёй будучыні. Так, спрабую гэта патлумачыць. Хтосьці разумее раней, хтосьці — пазней.


5.

У тым жа Мінску цяпер хапае балетных школ, пасля навучання ў якіх дзеці, ужо практычна маленькія артысты балета, паступаюць у харэаграфічны каледж. Гэта станоўчая тэндэнцыя для балета ў цэлым?

— Ёсць некалькі меркаванняў. Хтосьці кажа, што, чым раней дзеці пачынаюць займацца балетам, тым больш яны стамляюцца. Хтосьці, наадварот, выказвае меркаванне, што ранняя спецыялізацыя дае дзіцяці ў будучыні больш магчымасцей рэалізавацца ў прафесіі. Скажу так: калі дзіцяці падабаецца, як яно можа стаміцца? Як можа надакучыць тое, ад чаго атрымліваеш задавальненне? Калі падабаецца танец — трэба аддаваць дзіця ў балетную школу, і чым раней, тым лепш, развіваць дадзеныя, падтрымліваць жаданне і дапамагаць ісці да мэты. Чым больш дзіця бачыць, умее і можа, тым лягчэй яму далей працаваць. Тады ў тэатр прыйдзе гатовы артыст балета.

У харэаграфічны каледж спрабуюць паступіць самыя розныя дзеці. Ці не маюць на гэтым фоне перавагі выпускнікі балетных школ? Не можа атрымацца так, што таленавітае дзіця без аналагічнай базы прайграе ў канкурэнтнай барацьбе?

— Пры паступленні ў каледж дзеці праходзяць тры туры. І падчас гэтых «экзаменаў» іх не ацэньваюць па балетных рухах. Важныя прыродныя дадзеныя — крок, выварatнасць, скачок, пад'ём, гнуткасць. Прыёмнай камісіі не важна, сядзіць дзіця на шпагаце ці не, яны глядзяць на «мяккасць» ног. Таксама правяраюць музыкальнасць: ці зможа ён паўтарыць зададзены рытм. І апошні этап — танец. Але зноў жа: не важна, класічная гэта варыяцыя, народны танец ці нейкі пластычны эцюд. Камісія ацэньвае, ці можа дзіця рухацца ў музыку. І ці ёсць у яго акцёрская падача, ці не «заціснутае» яно.

Толькі пасля паступлення, у працэсе навучання, ужо становіцца зразумела, хто займаўся ў балетнай школе, а хто не. Безумоўна, тады дзецям з багажом за плячыма нашмат лягчэй, у іх ужо ёсць першапачатковыя навыкі.

Ваша дачка Аня сёлета паступіла ў Беларускі харэаграфічны каледж, а да нядаўняга часу займалася якраз у Балетнай школе Вежнавец. Але яе выкладчыцай былі не вы. Гэта свядомае рашэнне?

— Абсалютна. Да балетнай школы Аня займалася мастацкай гімнастыкай у таварыстве «Дынама», і так атрымалася, што якраз у той час мяне запрасілі туды на стаўку харэографа. Я стала педагогам Ані. Гэта аказалася велізарным выпрабаваннем і для мяне, і для дачкі. Дзіця проста не ўспрымала мяне як настаўніка, на ўроку я заставалася для яе мамай. Калі нешта ў Ані не атрымлівалася на агульным занятку, яна тут жа ўсё кідала і бегла да мяне — плакаць. Колькі мы ёй ні казалі пра тое, што ўсімі нягодамі дзелімся толькі за дзвярыма класа, нічога не дапамагала. У мяне было 10 хлопчыкаў і дзяўчынак, ад якіх я спрабавала дамагчыся пэўнага выніку, але дачка нічога не хацела слухаць. Таму, калі прыйшлі ў балетную школу, я вырашыла адразу: дачка займаецца, але не са мной.

У сувязі з пандэміяй артысты былі «адлучаны» ад сцэны крыху больш за паўтара месяца. Як выкарыстоўвалі гэты час?

— Атрымлівала асалоду ад цеснага камунікавання са сваімі дзецьмі. Дома займаліся разам з дачкой — падтрымлівалі форму. І Мікітка далучыўся. *(Смяецца.)* Так смешна ўсё за намі паўтараў, як малпачка. Толькі пачынала рыхтавацца да анлайн-заняткаў у балетнай школе — сын ужо дапамагаў, прыносіў кубікі, дыванкі... *(Мікіта — сонечны хлопчык Таццяны Уласень, ён нарадзіўся з сіндромам Даўна. — Заўв. аўт.)* Гэты час стаў для мяне яшчэ адной магчымасцю расставіць жыццёвыя прыярытэты: што і ў якой ступені для мяне важнае.

Асвойваеце новую форму навучання — дыстанцыйную, у фармаце анлайн...

— На жаль, сёння гэта адзінае выйсце. Мы не можам пакуль хадзіць у залу. Але і не праводзіць урокі таксама не можам. Таму займаемся анлайн. Калі шчыра, такія класы мне вельмі цяжэй: на экране 10 акенцаў — вочы разбягаюцца. У зале бачыш больш цэласную карцінку. І калі дзіця чагосьці не разумее, я не магу анлайн да яго падысці і паправіць. Але пакутова спраўляемся з усімі цяжкасцямі. З іншага боку, у дзяцей развіваецца выдатная якасць — самастойнасць.

Цяпер тэатры свету перажываюць няпросты час, шукаюць новыя формы кантактаў з гледачамі, у тым ліку праз анлайн-трансляцыі. У якой ступені падобны фармат можа замяніць жывое мастацтва?

— Добра, што цяпер ёсць хоць бы гэта. Так, дома ты заварыў сабе гарбаты, дастаў печыва і ў піжаме пад пледам глядзіш балет. А пагружэнне ў спектакль адбываецца толькі ў тэатры. Гэта зусім іншая атмасфера, іншая аўра, іншы настрой.

Думалі ўжо пра тое, што наступіць час, калі ў вашым жыцці не будзе сцэны?

— Так, напэўна, мой балетны век падыходзіць да завяршэння. Але калі гэты момант наступіць, павінен вырашыць для сябе сам артыст. Гэта складана. Сцэна — наркотык. Калі ў цябе кожны вечар спектаклі, гледачы, прыхільнікі, — расстацца з гэтым нялёгка. Аднак трэба разумець: табой захапляюцца ці... ужо шкадуюць? Хачу, каб хтосьці пра мяне ўспамінаў як пра балерыну, якая была непаўторнай у той ці іншай партыі. А не прамаўлялі: так, калісьці яна добра танцавала, але потым, на жаль, не магла, ды ўсё роўна выходзіла на сцэну. Пакуль магу танцаваць, адчуваю, што раблю гэта нядрэнна, але як толькі зразумею, што ўжо не спраўляюся, — завяршу сваю балетную кар'еру.

Як вы лічыце: цяпер балет змяніўся? Можа, нават у параўнанні з тым часам, як вы толькі прыйшлі ў тэатр?

— Вельмі. Многія харэографы адыходзяць ад класікі, спрабуюць сябе ў сучасным балеце. Але і класічны танец зведаў змены. Калі раней існавалі больш простыя скокі, піруэты, кручэнні, то цяпер тэхніка істотна змянілася. Мая педагог вучыла мяне круціць фуэтэ на 45 градусаў, сёння практычна ўсе дзяўчынкі адкрываюць нагу ўбок на 90 градусаў. Магчыма, гэта звязана з тым, што людзі наогул за апошнія дзесяцігоддзі дадалі ў росце. І ў балет усё часцей прыходзяць высокія артысты. Таму і просіцца іншая эстэтыка, прыгажосць ліній. Свет балета, сапраўды, пачаў гонку за тэхнікай, чысцінёй выканання, а вось пра душу паволі забываюць...

Вы ў трупе Вялікага тэатра 17 гадоў. Чым да гэтага часу вас прыцягвае свет танца?

— Балет, сцэна, тэатр — гэта неверагодная магія і дзіўная казка. Тут ты можаш праявіць сябе з самага нечаканага боку і прымерыць самыя розныя вобразы — ад кранальнай прынцэсы да крывадушнай вядзьмаркі, ад закаханай дзяўчыны да фанабэрлівай мачахі. Калі толькі прыйшла ў тэатр, думала, што я выключна класічная балерына. Але Юрый Траян, галоўны балетмайстар тэатра, разгледзеў ува мне характарную танцоўшчыцу, я яму бязмерна ўдзячная. Так, доўга не магла ўвайсці ў гэты стан, здавалася: што я наогул тут раблю? Мне б на пальцах танцаваць. А цяпер аддам усе свае класічныя партыі, абы станцаваць характарны танец, у якім душа і плача, і смяецца.

БЛІЦ-АПЫТАННЕ

Раніца пачынаецца...

— З кубачка кавы. І можна жыць далей.

Любімая кніга?

— Хацела б перачытаць раман Міхаіла Булгакава «Майстар і Маргарыта». У якім узросце да яго ні звяртаешся — адкрываеш нешта новае для сябе.

Музыка?

— Класіка і рок. Нашы дзеці з пялюшак раслі ў асяроддзі музыкі Моцарта, Баха, Чайкоўскага. Менавіта яна гучыць у нас дома.

Водар?

— Язмін.

Прынцып, якога імкняцеся прытрымлівацца.

— Не падманваць сябе. Быць сумленнай з сабой.

Якасць, якой ганарыцеся.

— Імкнуся дапамагаць людзям, якія ў гэтым маюць патрэбу.

Што ніколі не прабачыце чалавеку?

— Крыўда не тое пачуццё, якое трэба насіць з сабой. Яно цяжкае і нікому не прыносіць задавальнення.

Хобі?

— Мне падабаецца рабіць упрыгожанні — грабяні, кароны. У мяне іх ужо нямала, і пакутова гэтае «багацце» перацякае да дачкі.

Ваша прыгажосць дапамагае вам у жыцці?

— Так. І ў прафесіі таксама. Калі ты толькі выйшаў на сцэну і ў табе ўсё гарманічна, гэта ўжо палова поспеху. Толькі потым глядач ацэньвае танец, характар, вобраз. Нездарма кажуць: сустракаюць па адзежцы...

Жывёла?

— Коткі. Але хатняга гадаванца ў нас няма: не хочацца выракаць жывёлу на адзіноту. На жаль, у кожнага з нас графік пабудаваны так, што мы рэдка бываем дома.

Танец для вас — гэта...

— Жыццё.

6.

Выклікі новай **рэальнасці**

Жана Лашкевіч

«Злосны вірус лёсы рушыць, / Бо так проста занядужыць...» — прагучала ў адным з відэаролікаў пра Covid-19. Нечаканасць, раптоўнасць. Форс-мажор праз пандэмію моцна парушыў, а то й разбурыў адносную трываласць сусветнай тэатральнай справы: беларускія калектывы і кампаніі таксама проста цяпер робяць захады, каб не знікнуць з мастацкай прасторы. Мы падаем меркаванні тэатральных творцаў і кіраўнікоў пра наступствы пандэмічнага крызісу, першыя страты і верагоднае выйсце са становішча; услед за імі пазаштатную сітуацыю вывучаюць тэатральныя крытыкі.

Андрэй Новікаў,
дырэктар Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра

Наш тэатр, безумоўна, напаткалі вялікія матэрыяльныя і маральныя страты. Перадусім (ужо ў сакавіку) мы вымушаныя былі адмяніць галоўны праект, з якім працуем ужо пятнаццаты год — Міжнародны моладзевы тэатральны форум «М.арт.кантакт». Якраз тады, калі падрыхтоўка да яго ўвайшла ў фінальную стадыю (а гэта каласальная праца, што доўжыцца год з моманту сканчэння папярэдняга форуму), мы атрымалі несуцяшальныя навіны і мусілі спыняць арганізацыйныя захады, вяртаць квіткі гледачам, «адкручваць» назад лагістыку і г.д. Спрабавалі выратаваць становішча, захаваўшы ў праграме беларускія спектаклі, але і ад іх давялося адмовіцца. Фестывальныя перспектывы налета пакуль у тумане.

У красавіку мы вырашылі, што ўвесь тэатральны калектыў пойдзе ў працоўны адпачынак датэрмінова: замест традыцыйных жнівеньскіх вакацый развіталіся з гледачамі на ўвесь май, каб у чэрвені выйсці і асцярожна аднаўляць дзейнасць. Усё запланаванае на чэрвень спраўдзілі: паказалі восем спектакляў, пераважна гэта прэм'еры папярэдняга сезона і новыя пастаноўкі — прыкладам, калаж маладой рэжысёркі Камілі Хусаінавай паводле апавяданняў Васіля Шукшына альбо лёгкая камедыя «Прыйшоў мужчына да жанчыны» паводле п'есы Сямёна Злотнікава. У тэатры

прымаюцца ўсе магчымыя меры засцярогі: маскавы рэжым для персаналу, дэзынфекцыі, дыстанцыйная рассадка гледачоў — балазе іх зазвычай няшмат у летнюю пару.
Далёкія планы будаваць складана, але трэба вучыцца з гэтай праблемай жыць, бо яна атабарылася ў нашай культурнай і сацыяльнай рэальнасці надоўга. Сярод артыстаў і супрацоўнікаў Магілёўскага драмтэатра хворых пакуль няма (па стане на чэрвень). Што да настрою ў трупе, дык відавочна: артысты, зразумела, хвалююцца і засцерагаюцца, бо рызыка захварэць нікуды не знікае. Мы засумавалі па працы, па творчасці, па гледачу. Адчуванне ўласнай непатрэбнасці, творчага вакууму, выкінутасці — усё гэта вельмі дэмаралізуе прафесіяналаў. Адсутнасць зваротнай сувязі і абмену энергіяй з залай нараджае вялікі псіхалагічны дыскамфорт. Калі чалавек працуе на заводзе, ён можа нейкі час працаваць «на склад» — тавар рана ці позна купяць.
А тэатр — ён тут і цяпер. Нягледзячы ні на што, мы пакідаем на ранейшым узроўні кошты на квіткі і гатовыя да таго, што ў бліжэйшы час гледачоў будзе вельмі мала — няхутка мы вернемся да дакрызіснага ўзроўню. Дадамо, што да восені мы цалкам адрэзаныя і ад дзіцячай аўдыторыі. Лета — традыцыйны час для выязных дзіцячых казак, з якімі мы наведваем летнія аздараўленчыя і прышкольныя летнікі, санаторыі. Звычайна ў цёплы сезон ігралі каля дзесяці спектакляў на базе і да трыццаці на выездзе. Цяпер падобная магчымасць страчаная цалкам, і гэта вельмі адчувальна, у тым ліку для тэатральнага бюджэту. Мусілі адкласці прэм'еру спектакля Ігара Казакова «Пікавая дама» (інсцэніроўка Дзмітрыя Багаслаўскага паводле аповесці Аляксандра Пушкіна) — пастаноўка патрабуе значных фінансавых укладанняў.
Спадзяванняў на анлайн мала. Я стаўлюся да гэтага фармату вельмі скептычна, нават адмоўна. Анлайн-трансляцыі, тэлеспектаклі — асобны від мастацтва са сваімі законамі і правіламі. Мэта сённяшняга тэатра якраз адваротная — адваяваць чалавека ў віртуальнай рэальнасці. Праца ў сеціве можа зрабіцца часовай мерай, якая дазваляе не перапыняць сувязь з аўдыторыяй, падтрымаць калектыў. З красавіка мы выкладаем у інтэрнэт відэазапісы спектакляў з архіва, гэта дапамагае трымацца разам, згадваць мінулае і артыстаў, якіх з намі сёння ўжо няма. Анлайн-тэатр не можа паўнавартасна замяніць тэатр жывы. Але, з іншага боку, калі б мне сказалі: мы можам рабіць якасныя трансляцыі і да таго ж гэта манетызаваць — дык чаму б і не паспрабаваць?

Уладзімір Ступінскі,
загадчык літаратурна-драматургічнай часткі Гомельскага абласнога драматычнага тэатра

Эпідэміялагічная сітуацыя не зрабілася шокам для калектыву тэатра — тое, што надыходзіць няпростая часіна, мы зразумелі яшчэ ў першай палове сакавіка, калі мусілі адмяняць спектаклі. Гледачы самастойна зрэагавалі на пагрозу для здароўя, яшчэ не надта відавочную. Наведвальнасць проста звалілася, пачасцілася вяртанне квіткоў. Апроч эпідэміялагічнага становішча, паўсталі і кадравыя праблемы (сышла на новае месца працы дырэктарка тэатра), але трупа спакойна працавала ў штатным рэжыме.
Сур'ёзным выклікам стала адмена «Вішнёвага саду» ў дзень прэм'еры 11 красавіка — мы не паспелі зрабіць нават тэхнічнага запісу (акрамя адной з чатырох вялікіх сцэн пастаноўкі). Так што давядзецца прыкласці сур'ёзныя намаганні, каб аднавіць спектакль, які нават не зазнаў прэм'еры (рэжысёр-пастаноўшчык — заслужаны артыст Расіі Зураб Нанабашвілі).
Зрабілася зразумелым, што «Нябесны ціхаход» (рэжысёр-пастаноўшчык Андрэй Шыдлоўскі) 8 мая да гледачоў не даляціць, таму кіраўніцтва тэатра вырашыла павіншаваць іх з Днём Перамогі праз анлайн-трансляцыю. Праўда, мы адразу займелі праблемы, абумоўленыя магчымасцямі тэатра — запіс вёўся на адну камеру, без дубляў і мантажу. Аднак нават у такой версіі відэа выклікала прыязны глядацкі водгук. Паказ анлайн-прэм'еры «Нябеснага ціхаходу» менш чым за двое сутак убачылі больш за 500 чалавек. Спектаклі бягучага рэпертуару мы не выкладалі ў інтэрнэт, затое адкрылі відэаархівы, каб можна было ацаніць тое, што засталося ў памяці гомельскіх тэатралаў (некаторае ўжо ўспрымаецца як легенда), прыкладам, «Дзень нараджэння Чэлентаны» паводле Славаміра Мрожака (рэжысёр-пастаноў-

1.

3.

2.

4.

шчык Зміцер Саладуха), «Пярэварацень, альбо Смерць Тарэлкіна» Аляксандра Сухаво-Кабыліна (рэжысёр-пастаноўшчык Андрэй Бакіраў)... Эпідэмія пакуль абышла тэатр бокам. У чэрвені трупа выправілася адпачываць. Ужо ў ліпені мы гатовыя аднавіць паказы спектакляў. Аднак як гледачы пойдуць у тэатр пасля таго, як абмежаванні здымуць? Сярод неспрыяльных і непрадказальных фактараў — і эпідэміялагічная сітуацыя, і традыцыйна правальныя ў плане глядацкага попыту летнія месяцы, і фінансавы складнік. Пакуль што прыпынена бюджэтнае фінансаванне тэатра і немагчыма распачаць новыя работы. Парушаны графікі гастроляў і фестываляў, дамоўленасці з рэжысёрамі, не адбылося запланаваных прэм'ер. Аднавіць працу хоць бы да звыклых маштабаў давядзецца яшчэ вельмі доўга.

Уладзімір Шчэрбань,
рэжысёр кампаніі HUNCHtheatre (Лондан)

5.

Літаральна за тыдзень да вылету ў Беларусь з англамоўным спектаклем «Герой нашага часу» прыйшло апавяшчэнне, што міжнародны тэатральны форум «М.арт.кантакт» адмяняецца. Праз колькі дзён такое ж паведамленне мы атрымалі з Прагі, дзе ў маі мусілі паказваць нашага «Героя...» цэлы тыдзень на міжнародным фэсце. А кожны фэст ці гастроль — гэта працяглыя перамовы, гэта ўзгадненне графікаў з акцёрскімі агентамі... Вядома, надарыліся фінансавыя страты і давялося спыніць некалькі праектаў. У Брытаніі найбуйнейшы фонд падтрымкі мастацтва Arts Counsil абвясціў пра выратавальныя гранты для тэатраў, якія найболей пацярпелі ад каранціну (паколькі ўсе тэатры мусілі зачыніцца). Мы падалі заяўку, і фонд вылучыў невялікі грант, што неяк скампенсаваў нам страты і дапамог утрымацца. Нам пашанцавала, паколькі далёка не ўсе кампаніі ў Вялікабрытаніі атрымалі дапамогу і, на жаль, вымушаны былі самараспусціцца.
Два гады таму, калі толькі стварылі HUNCHtheatre, мы з брытанскім акцёрам і драматургам Оліверам Бенетам вырашылі, што будзем рабіць варыятыўныя спектаклі, якія можна паказваць і ў тэатральных прасторах, і ў непрыстасаваных памяшканнях. Таму нашага «Героя...» ўпершыню сыгралі ў маёй гасцёўні. Таму і эпідэмію ўспрынялі як выклік і хутка зарыентаваліся. У міжнародны дзень тэатра, 27 сакавіка, сумесна з нашым мінскім філіялам і Гётэ-інстытутам зрабілі анлайн-прэзентацыю п'есы Олівера «Еўропа пасля дажджу» ў выдатным перакладзе беларускага драматурга Волі Прусак. Планавалі рабіць чытку «ўжывую» падчас нашай паездкі ў Беларусь, але эпідэмія вымусіла цярэбіць новыя шляхі. Анлайн-прэзентацыя вылучыла свае плюсы — у сваім родзе мы зрабіліся першымі, хто так

хутка адрэагаваў на пандэмію: п’есу паслухала і нас пабачыла вялікая колькасць гледачоў з усяго свету. Вядома, з Оліверам мы абмяркоўвалі, ці варта ўсю актыўнасць скіраваць у анлайн-рэжым, і прыйшлі да высновы, што лепш засяродзіцца на падрыхтоўцы праектаў і замест «забівання эфіру» паспрабаваць сябе ў чымсьці новым. Але паколькі 17 мая зраўнялася два гады нашай кампаніі, мы вырашылі зрабіць выключэнне і паказаць два спектаклі — нашага беларускага філіяла «Левыя Дысідэнты» паводле аднайменнай п’есы Алены Шпак і Андрэя Дзічэнкі, які ўвайшоў у пяцёрку лепшых спектакляў 2018 года (паводле незалежнага журы), і спектакль лонданскага офіса «Легенда пра святога п’янтоса» з Алегам Сідорчыкам у галоўнай ролі. Анлайн-паказы выклікалі вялікую цікавасць і займальныя дыскусіі, аднак скіроўваць усю сваю актыўнасць анлайн пакуль не ўваходзіць у нашы планы. Цяпер мы занятыя падрыхтоўкай ультрасучаснай адаптацыі аповесці Тургенева, якую плануем зрабіць з англамоўнымі акцёрамі ў Лондане, а таксама сумесна з мінскім яўрэйскім культурным цэнтрам і Гётэ-інстытутам прапрацоўваем сумесную пастаноўку новай п’есы Волі Прусак, прысвечаную беларуска-яўрэйскаму паэту Мойшэ Кульбаку (магчыма, яна адбудзецца ўжо ў верасні). Вядома, вірус змушае нас падстрахоўвацца, і таму гэты спектакль мы зробім адразу ў двух фарматах — анлайн і афлайн. А я з аптымізмам гляджу ў будучыню, паколькі змушаная паўза прымусіла засвойваць новыя візуальныя тэхналогіі і нанова адказаць сабе на пытанне, што ёсць тэатр сённяшняга дня.

Алег Чэчанеў,
артыст Мінскага абласнога драматычнага тэатра (Маладзечна), тэатральны педагог

Пачатак пандэміі наш тэатр відавочна адчуў пры канцы сакавіка, калі паказвалі прэм’ерны спектакль. У зале знаходзілася каля шасцідзесяці гледачоў! Людзі масава здавалі загадзя набытыя квіткі. На другім паказе прысутнічала ўжо дзесяць чалавек. У красавіку адмянілі ўсе спектаклі на базе і на выездах. Красавік і частку мая тэатр ладзіў стрымы, арганізаваныя з інфармацыйнай і тэхнічнай падтрымкай выдавецкага дома «Беларусь Сегодня». Вячэрнія і дзіцячыя спектаклі дагэтуль можна ўбачыць у сацыяльных сетках гэтага выдання, а іх паказ залічыўся ў тэатральны план. У маі калектыў выправілі ў адпачынак з аплатай, а да працы трупа вярнулася ў поўным складзе. Хворых, дзякаваць богу, няма. Увесь гэты перыяд кіраўніцтва прасіла інфармаваць пра выпадкі захворвання з мэтай увесці каранцін.
Летні перыяд у маладзечанскім драмтэатры мае сваю спецыфіку — гэта перыяд актыўных выездаў па аздараўленчых летніках і праца са школьнымі лагерамі. Цяпер нікуды ехаць не выпадае. Затое мастацкі кіраўнік тэатра Валерый Анісенка выпусціць прэм’ерны спектакль, праца над якім пачалася яшчэ ўзімку.
У сеціве натрапіў на цікавую фатаграфію. У партэры аднаго нямецкага тэатра прыбралі частку крэслаў і прапанавалі сесці, датрымаўшы сацыяльную дыстанцыю. Я натхніўся і зладзіў апытанне ў неафіцыйным пабліку тэатра. Адпачынак за межамі краіны выглядае абсалютна неверагодным, таму пытанне сфармуляваў так: ці гатовыя вы наведваць тэатр, калі ў зале на сто пяцьдзесят гледачоў будзе пяцьдзесят чалавек? З 62 удзельнікаў 82% адказалі «так». Мой аптымізм не знайшоў падтрымкі. Тэарэтычна могуць прыйсці пяцьдзясят гледачоў, а могуць і дзесяць. Колькі мусіць выдаткаваць тэатр і колькі заробіць? Некаторыя тэатры паказваюць спектаклі праз інтэрнэт-рэсурс, дзе гледачам прапануецца самім абраць кошт квітка і аплаціць яго. Няўжо варыянт будучага існавання? Вось толькі якую матэрыяльную перавагу ён дае тэатру? Мне, прыкладам, падабаецца тое, што робіць Тэатр юнага гледача (Мінск). Апроч сеансаў трансляцый архіўных спектакляў, там запусцілі інтэрнэт-акцыі, у якіх артысты чытаюць вершы, прозу. Гэта хоць нейкае выйсце назапашанай творчай энергіі.

6.

7.

8.

Калі нас захлісне другая хваля эпідэміі, як прагназуюць, дык тэатры, у лепшым выпадку, адкрыюцца пасля новага года. Традыцыйны пракат навагодніх спектакляў падаецца малаверагодным.
Пандэмія падкрэсліла, наколькі не абароненыя мы, працаўнікі культуры, наколькі не ацэньваецца належным чынам акцёрская праца, наколькі ашчадліва ставіцца да сваіх архіваў тэатральнае кіраўніцтва (бо запіс спектакля павінен рабіцца на прафесійнай апаратуры, каб было потым што прад'явіць на абшарах інтэрнэту).

Алег Жугжда,
галоўны рэжысёр Гродзенскага абласнога тэатра лялек

Мы заспелі тэатр часоў каранавіруснага гета! Вядома, у страшным сне немагчыма было яго ўявіць. Толькі дзе ж гэты малады навуковец (вайсковец, лекар), які насуперак усёй сістэме возьме і выратуе ўсіх? Хочацца прачнуцца. Калі артысты кінуліся подбегам у анлайн чытаць вершы (свае і чужыя), калі павыцягвалі запісы ледзь не VHS-й аматарскай якасці, калі ў інтэрнэт пайшлі прэм'еры, усе пераканаліся, што тэатр — жывое мастацтва. Не проста прыгожы малюнак. Я хачу бачыць і чуць чалавека: як ён дыхае, як блішчаць ягоныя вочы, як дрыжаць рукі, чорт яго забірай! Пра наяўнасць хворых нават страшна думаць, я стаў жудасна забабонным і кожны чых успрымаю як гром з яснага неба. Сярод артыстаў панікі пакуль не відаць. Пабылі ў чарговым адпачынку, выйшлі на працу, выпрабоўваюць адкрытую пляцоўку для невялікіх дзіцячых спектакляў. Спектаклі для дарослых у вялікай зале суправоджаны раздачай масак і шахматным размеркаваннем. Анлайн? Прэм'еру «Сланяняці...» зладзілі ў прамым эфіры, тамсама — віртуальныя экскурсіі, цяпер чарга сустрэч з артыстамі... Імкнёмся, каб тэатр быў прадстаўлены ў інтэрнэце як мага больш. Што да паказу запісаў — яны не заўсёды прымальныя, бо рабіліся, так бы мовіць, для тэхнічных патрэб альбо асабістага карыстання, і ад-

9.

прэчыць, адвярнуць ад тэатра здольныя. Існаваў калісьці на тэлебачанні такі жанр — тэлевізійны спектакль. Ён рабіўся з буйнымі планамі, шматкамернай здымкай... Тэатральны спектакль — зусім іншая з'ява: нават калі ён выдатна зняты, першае, што знікае беззваротна, — атмасфера, ягоная душа. Без узаемнага энергаабмену артыстаў з гледачамі тэатра не будзе. А я асабіста люблю тэатр як спалучэнне шматлікіх рытуалаў — і для тых, хто тэатр стварае, і для тых, хто пільнуе гэтае стварэнне. Дык вось, рытуал вымагае не так назірання, як адчування, а гэта значыць — асабістай прысутнасці...

10.

ЛАКМУСАВАЯ ПАПЕРКА, АЛЬБО ПАГРОЗА ДЛЯ «ЖЫВОГА» ТЭАТРА?

Кацярына Яроміна

Колькі ўжо месяцаў запар тэатры ўсяго свету, літаральна зачыніўшы або замкнуўшы дзверы, працуюць для гледачоў у рэжыме анлайн. Дзяржаўныя і незалежныя, айчынныя і замежныя да новых умоў прыстасоўваюцца праз не магу і хто як папала. Бальшыня наладзіла паказы сваіх спектакляў на розных інтэрнэт-пляцоўках; хтосьці шукае новыя спосабы камунікацыі з гледачамі і падтрымлівае цікавасць да сябе, прапануючы сумесныя сеансы ранішняй гімнастыкі, казкі на ноч ці наўпроставыя эфіры з артыстамі; найбольш абазнаныя і творчыя шукаюць адметныя формы пастановак.

Асэнсаванне досведу існавання тэатра ў анлайне, працэсаў і змен, якія адбываюцца цяпер у тэатральным мастацтве, — справа будучыні. А пакуль вакол праблем і выклікаў новай рэальнасці разгортваюцца дыскусіі. Навукоўцы, крытыкі ды практыкі тэатра абмяркоўваюць тэмы пошуку новых формаў і неабходнасці рыхтаваць артыстаў для іх паспяховай рэалізацыі, перспектыў прыцягнення новай аўдыторыі дзякуючы анлайн-паказам, магчымасці ці немагчымасці ацэньваць спектакль па запісе і шмат якія іншыя. Меркаванні часам палярна супрацьлеглыя.

Бясспрэчна тое, што пераход у анлайн для тэатраў зрабіўся выпрабаваннем. Але адшукаць у сітуацыі няхай і вымушанага анлайн-існавання пазітыўныя моманты няцяжка, перадусім для гледачоў. Самы відавочны — кожны ахвочы займеў доступ да сапраўднай тэатральнай скарбніцы. Каб паглядзець спектаклі Metropolitan Opera, Comédie-Française, Schaubühne, Томаса Остэрмаера, Кэці Мітчал, Роберта Уілсана — усё і ўсіх не пералічыць, — дастаткова мець выйсце ў інтэрнэт і пэўна зацеміць гадзіны трансляцый. Тэатралы абмежаваныя хіба колькасцю вольнага для прагляду часу ды веданнем замежных моў.

У сеціва — на радасць усім, хто сумуе па ўлюбёных артыстах, — выкладаюць запісы рэпертуарных пастановак і айчынныя тэатры. Некаторыя з іх адкрылі свае архівы: як высветлілася, таксама нябедныя і цікавыя. Але, з усёй павагай да беларускага тэатра, варта прызнаць: пераход у анлайн для яго аказаўся няпростым і ператварыўся ў тую своеасаблівую лакмусавую паперку, якая чарговы раз выявіла існаванне ўжо вядомых праблем.

Бальшыня айчынных калектываў звярнулася да дэманстрацыі запісаў сваіх спектакляў на розных інтэрнэт-пляцоўках: ад уласных ютуб-каналаў да старонак у сацыяльных сетках. Практыка агульная, вось толькі, на жаль, запісы відавочна зробленыя не для дэманстрацыі гледачам, тым больш у анлайне, і нячаста вылучаюцца якасцю. Дрэнная адасобленасць або разыходжанне відэа- і гуковай дарожак могуць сапсаваць уражанне ад неблагой пастаноўкі ці ўвогуле выклікаць жаданне спыніць прагляд. Значна лепшыя трансляцыі ў рэжыме рэальнага часу на відэасэрвісе VOKA TV. Але далёка не ўсе тэатры (нават сталічныя) валодаюць магчымасцю і рэсурсамі для ажыццяўлення такіх паказаў. Даводзіцца прызнаць: на анлайн-полі айчынныя тэатры праз сваю тэхнічную адсталасць і адсутнасць досведу работы ў такім фармаце відавочна прайграюць замежным калегам. Бо ва ўмовах існавання тэатраў у адзінай інтэрнэт-прасторы, свабоднага і неабмежаванага выбару параўнання з імі не пазбегнуць.

Праўда, дзеля аб'ектыўнасці трэба зважаць: анлайн-паказ найлепшага спектакля ў найвышэйшай якасці — хіба адбітак таго, што створана па законах сцэнічага мастацтва і прызначана для гледача ў адмысловай зале. Аніводная пастаноўка ў запісе не забяспечыць кантакт жывой аўдыторыі і артыстаў, не здолее ў поўнай ступені перадаць атмасферу спектакля, даць непаўторны досвед перажывання, індывідуальны для кожнага чалавека і кожны раз новы пры жывым праглядзе. Анлайн пазбаўляе і магчымасці выбару: седзячы перад маніторам, бачыш толькі тое, што табе паказалі, на што палічылі неабходным звярнуць увагу. І добра, калі да гэтага спрычыніўся рэжысёр.

Іншая рэч — пастаноўкі, зробленыя адмыслова для паказаў анлайн. За некалькі месяцаў існавання тэатра ў інтэрнэт-прасторы з'явілася пэўная колькасць такіх праектаў. У сеціве можна адшукаць спектакль «Выбраць трох» паводле zoom-п'есы Дзмітрыя Данілава (Варонежскі Камерны тэатр), інстаграм-мюзікл «Мой даўганогі дзед» Пола Гордана, над якім працуе каманда пад кіраўніцтвам Аляксея Франдэці, пастаноўку «Драма на шашы» паводле Барыса Акуніна (Александрынскі тэатр), пабудаваную на спалучэнні анлайн-трансляцыі судовага пасяджэння з zoom-абмеркаваннямі прысяжных і магчымасцю галасавання для гледачоў. Гэты спіс, няхай і не вельмі доўгі, можна працягнуць і беларускімі работамі. Так, Беларускі Свабодны тэатр адмыслова для паказаў анлайн стварыў спектакль «Школа для дурняў» паводле Сашы Сакалова, а на ютуб-канале «Ok16» варта паглядзець скрынлайф-серыял «Блытаніна» па п'есе Аляксея Макейчыка. Не даючы ацэнку гэтым работам як мастацкім з'явам, пакуль можна проста абмежавацца канстатацыяй таго, што яны дэманструюць магчымыя варыянты стварэння спектакля, для якога анлайн-фармат і зварот да сучасных мультымедыя не вымушаны,

але асэнсаваны. Ці нясуць гэтыя пошукі і анлайн увогуле пагрозу для «жывога» тэатра? Бадай, гэта адзінае пытанне, на якое можна адназначна адказаць «не». Калі тэатры вернуцца ў афлайн, у іх, хутчэй за ўсё, вернецца і публіка. Але яна можа якасна змяніцца: зрабіцца альбо больш адкрытаю да таго, што ў айчыннай тэатральнай прасторы абачліва называюць эксперыментам, альбо менш лаяльнаю да беларускага тэатральнага прадукту. Акрамя таго, думаецца, досвед вымушанага анлайну пры належным падыходзе можа стаць неблагім штуршком для тэатраў, каб засвоіць новыя кірункі дзейнасці ды спосабы камунікацыі з аўдыторыяй. Сёння некаторыя з беларускіх калектываў актыўна ствараюць і размяшчаюць на сваіх старонках у сацыяльных сетках арыгінальны кантэнт, разлічаны на падтрыманне ўвагі, спрабуюць манетызаваць паказы спектакляў і прапануюць гледачам «прыватныя прагляды», нарэшце, супрацоўнічаюць з тым самым відэасэрвісам VOKA TV, дзякуючы якому магчымасць паглядзець беларускія пастаноўкі маюць людзі па ўсім свеце. Чым не ідэі і перспектывы для далейшага развіцця?

ТЭАТР АНЛАЙН: СРОДАК АЛЬБО МЭТА?

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

За час пандэміі Covid-19 (першым з тэатральных мерапрыемстваў Беларусі адмянілі фестываль «М.арт.кантакт») з'ява тэатральнага працэсу, што ўспрымалася як тэхнічны функцыянал і сродак архівавання творчай спадчыны, знайшла абрысы новай формы перфарматыўнага мастацтва. Гаворка, натуральна, пра анлайн-тэатр. У сваю чаргу, тэатральныя дзеячы распачынаюць палеміку пра афлайн-тэатры — мастацтва з традыцыйнай формай пабудовы стасункаў паміж артыстам і гледачом. Дасягненні афлайн-тэатра нібыта неабходна захоўваць, бо анлайн-эквівалент за некалькі месяцаў у беларускім, дый у сусветным, кантэксце зрабіўся яму раўназначным, а то і «кінуў пальчатку» свайму прататыпу.

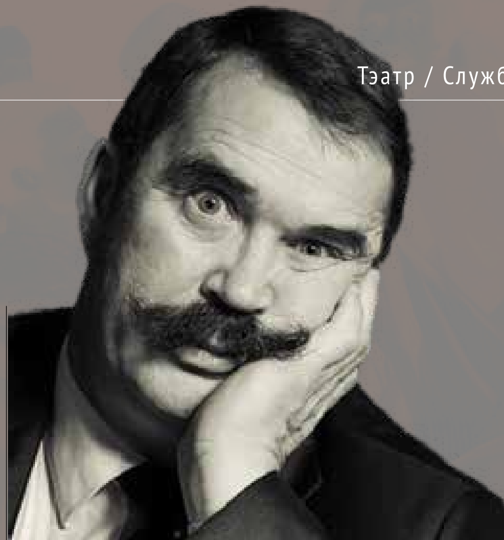
Вядома, калі заглыбіцца ў футуралагічныя прагнозы і ўявіць, што канцэпцыя сацыяльнага дыстанцыявання зробіцца неад'емнай часткай культуры Еўропы і ЗША як адказ на шматлікія пагрозы варожага навакольнага свету, дык анлайн можа зрабіцца такім самым выклікам для тэатральнага мастацтва, як у мінулым стагоддзі сінематограф. Сучасніку складана ўявіць, наколькі запатрабаваным быў тэатр пачатку XX стагоддзя, дастаткова згадаць бульварныя тэатры Парыжа ці рускую антрэпрызу з перапрацоўкамі французскіх вадэвіляў, якія не саступаюць цяперашнім тэлевізійным сіквелам. Калі падобнае ўвасобіцца ў жыццё, дык тэатр стане яшчэ больш элітарным відам мастацтва і спосабам культурнага баўлення вольнага часу, а масавага гледача вярнуць у залы ўжо не атрымаецца, таму што анлайн-тэатр або цалкам заменіць яму першакрыніцу, або зусім адштурхне ад тэатральнага мастацтва сваёй формай, часцяком сурагатнай. У такім разе сфера культуры акажацца яшчэ больш сегментаванай, чым цяпер. Французскі праектны тэатр у 2010-х звярнуўся да эксперыменту: спектаклі адбываліся ў пустым павільёне, трансляваліся анлайн у жывым часе і гледачамі былі толькі інтэрнэт-карыстальнікі (варта адзначыць: досвед гэты не быў масавым). Тое, што ў беларускім тэатры пазначаецца як анлайн-трансляцыя і нават анлайн-прэм'ера, часцяком уяўляе з сябе архіўныя відэазапісы мінулых дзесяцігоддзяў, выкананыя з адной-дзвюх здымачных кропак, якія прафесійная этыка ў прынцыпе не дазваляе выносіць на глядацкую аўдыторыю. Такія відэа — толькі для дасведчанага артыста, змушанага тэрмінова ўвесціся ў рэпертуарны спектакль, ці для тэатразнаўцы, якога цікавіць гісторыя пэўнага сцэнічнага твора. Варта таксама не забывацца, што да канца не прапрацаваны і не ўкаранёны фінансава-арганізацыйны механізм функцыянавання анлайн-тэатра.

Нявырашанай праблемай беларускага тэатра найноўшага часу застаецца нязначная гастрольная актыўнасць у самой краіне. Калі апошні раз сталічны глядач бачыў лепшыя сцэнічныя працы Нацыянальнага тэатра імя Якуба Коласа ці Брэсцкага акадэмічнага тэатра драмы? У сваю чаргу, народны тэатр меншых гарадоў не спраўляецца з задачай развіцця рэгіянальнай тэатральнай культуры — і шмат у чым таму, што сучасны чалавек арганізуе свой вольны час зусім не так, як за савецкім часам. А без матываванага гледача ні першую, ні другую праблему анлайн-тэатр, здольны адлюстравацца на кожным экране ў краіне, не вырашыць. Да ўсяго трансляцыя тэатральнай пастаноўкі задзейнічае толькі адзін канал успрымання інфармацыі і ў значна меншай ступені спрыяе сацыялізацыі асобы, асабліва калі гаворка ідзе пра гледача дзіцячага або падлеткавага ўзросту. Верагодна, новая культурная з'ява мае патрэбу ў нейкім падмурку, пажадана гістарычным. Гэтым падмуркам можа зрабіцца майстэрства тэлеверсіі спектакля (яно сёння запатрабаванае і аднаўляецца) і цалкам страчанае мастацтва тэлетэатра. Не выключана, што для стварэння беларускага анлайн-тэатра неабходны новы, адмысловы тып артыста, здольны іграць без наўпроставых зносін з глядзельняй, самастойна

канструяваць псіхалагічную ўзаемасувязь з ёю і праецыраваць чаканую ацэнку аўдыторыі. Для фармавання кірунку анлайн-тэатра неабходная падрыхтоўка (неабавязкова на ўзроўні вышэйшай школы, гэта магчыма і ў сістэме дадатковай адукацыі) анлайн-рэжысёра і анлайн-аператара, які здымае пастаноўку па прынцыпах рэжысёрскай задумы і тэатральнай мізансцэны. Галоўнае пытанне палягае ў тым, як гэта дапаможа нам у стварэнні нацыянальнай тэатральнай школы — непаўторнай з'явы са складанай, перарывістай гісторыяй і вельмі няпэўнай, хісткай будучыняй ва ўмовах глабалізацыі сусветнай культуры. Ⓜ

1, 10. «Тое самае сланяня». Гродзенскі абласны тэатр лялек. *Фота з архіва тэатра.*
2, 3. «Ахвота жыць!». Магілёўскі абласны драматычны тэатр. *Фота Наталлі Росінавай.*
4, 5. «Нябесны ціхаход». Гомельскі абласны драматычны тэатр. *Фота Уладзіміра Ступінскага.*
6. «Еўропа пасля дажджу». HUNCHtheatre. *Фота з архіва тэатра.*
7. «Герой нашага часу». HUNCHtheatre. *Фота з архіва тэатра.*
8. «Левыя дысідэнты». HUNCHtheatre. *Фота з архіва тэатра.*
9.«Легенда пра святога п'янтоса». HUNCHtheatre. *Фота Грэга Гудэйла.*
11. Святлана Цімохіна і Алесь Малчанаў у скрынлайф-серыяле «Блытаніна».

Тэатральныя байкі ад **Вергунова**



Акцёр, пісьменнік і рэжысёр Леанід Філатаў зняў мастацкі фільм «Суччыны дзеці»... Наколькі ж ён меў рацыю! Вітаю вас, аматары тэатра і, спадзяюся, вясёлых гісторый пра закуліснае жыццё. Ну не мог Філатаў абмінуць тэму супрацьстаяння акцёраў і чыноўнікаў, мастацтва і сумлення, разумення і непрыняцця. Усё гэта так. Аднак пры ўсім пры тым акцёры, незалежна ад узросту і рангу, самі хуліганы яшчэ тыя!

Прыйшла на памяць гісторыя з далёкіх сямідзясятых... Памятаю, як у вайсковым гарадку Печы ў 114-м палку быў цудоўны ансамбль песні і танца «Тачанка» пад кіраўніцтвам Сяргея Пака і заслужанага работніка культуры БССР Якава Раманавіча Кацнельсона. Праз гэты ансамбль прайшлі, можна сказаць, практычна ўсе вядомыя музыканты, спевакі, танцоўшчыкі і драматычныя артысты рэспублікі. Людзі былі маладыя, армейскага ўзросту, а таму ў меру максімалісты і... хуліганы. Не згадаю, з якой прычыны паўстаў канфлікт паміж імі і кіраўніцтвам, аднак салдаты пакрыўдзіліся і пачалі распрацоўваць план помсты... Але ўсе прапановы маглі скончыцца адным — «губой». Тады я прапанаваў сыграць на самым істотным — на пачуцці адказнасці перад творчасцю. Ансамбль выконваў «Песню пра Шчорса», запяваў Віктар Ільінчык, хор падхопліваў. Генеральная рэпетыцыя, заўтра — вельмі адказнае выступленне ў Мінску. А ў песні былі словы: «Хлопцы, чьи вы будете, кто вас в бой ведёт? Кто под красным знаменем раненый идёт?» Хор старанна і чыста выводзіць: «Кто под красным знаменемранеТый идёт?»... Якаў Раманавіч спачатку нічога не разумеў, спыняў хор, пачынаў з той жа лічбы, услухоўваўся, потым злаваўся, выводзіў па адным харыстаў на сцэну, прымушаў праспяваць гэты радок. У адказ штораз чуў: «Кто под красным знаменем ранеНый идёт?»... І гэтак цягам усяго дня. Дамоў ён пайшоў у стане выключнай істэрыкі. Назаўтра перад ад'ездам у Мінску ён склікаў усіх і прымусіў праспяваць яшчэ раз. Пачуўшы ў чарговы раз «ранеТый идёт», ён упаў у ступар, маўчаў усю дарогу, змрочна паглядаючы на ўсіх і на ўсё... Аднак падчас канцэрта ў сталіцы ўсё прайшло як нельга лепш. Апладысменты, словы падзякі... Па вяртанні ў Печы шчаслівы Кацнельсон усё ж зладзіў рэпетыцыю і, калі пачуў «ранеТый идёт», моўчкі пасунуўся дадому. На наступны дзень ён прыйшоў у полк, сабраў усіх, прынёс свае прабачэнні і... выкрасліў тую песню з рэпертуару... Жорстка, але й па гэты дзень я лічу, што мы паступілі справядліва.

Кажуць, Фёдар Міхайлавіч Дастаеўскі, царства яму нябеснае, аднойчы сядзеў ля акна і паліў цыгарку. Скончыў і недапалак праз акно выкінуў. А ўнізе пад ім была газавая лаўка. І так здарылася, што недапалак трапіў дакладна ў бітон з газай. Зразумела, што полымя шуганула да аблокаў, цягам ночы згарэла ці не палова Пецярбурга. Яго, вядома, асудзілі. Адсядзеў ён колькі належала, выйшаў, а насустрач яму — вальнадумец і грамадскі дзеяч Петрашэўскі. Ён нічога не сказаў, адно што паціснуў пісьменніку руку і «са значэннем» паглядзеў у вочы.

Наогул добрыя акцёры славяцца ўменнем выблытацца ці не з кожнай сітуацыі, прычым без страт для акружэння. Майстар савецкіх кінакамедый Яўген Маргуноў быў вядомы не толькі як папулярны артыст тэатра і кіно. Ён праславіўся сваімі дасціпнымі розыгрышамі, каламбурамі, жартамі, якія мелі вялікі рэзананс не толькі сярод звычайных абывацеляў, але і ў асяроддзі зорнай эліты. У Курганскай вобласці неяк адбываўся фестываль мастацтваў, на якім сабралі папулярных артыстаў кіно і эстрады. У адным з калгасаў накрылі стол з разлікам на 150 чалавек, а гасцей прыехала ўсяго 12. Каля стала стаялі скрыні з экспартнай гарэлкай і армянскім каньяком. Аднак піць было нельга, таму што яшчэ меўся адбыцца канцэрт. Здавалася, давядзецца пакінуць усё гэтае дабро некранутым. Аднак Маргуноў быў адзіны, хто знайшоў выйсце са становішча. Ён падышоў да акцёра Барыса Січкіна і сказаў: «Барыс! Ты мой самы любімы артыст. Я хачу падпісаць табе на памяць... ну, не ведаю... вось хаця б гэтую бутэльку каньяку». Ён узяў бутэльку армянскага каньяку, падпісаў яе і ўрачыста ўручыў свайму сябру. Січкін імгненна зразумеў сітуацыю і адказаў: «Жэня, я таксама хачу, каб і ў цябе ад мяне засталося нешта на памяць». Ён узяў наступную бутэльку і пакінуў на этыкетцы адказны даравальны надпіс. Гумарысты Шураў і Рыкунін аператыўна зрэагавалі на прысутнасць «дармаўшчыны» і таксама вырашылі атрымаць аўтографы Січкіна і Маргунова. Тыя, зразумела, не маглі не адмовіць і, згадаўшы, што гумарысты таксама іх любімыя артысты, папрасілі аўтографы і ў іх. Артысты шчодра дарылі калегам-прыхільнікам аўтографы на бутэльках з каньяком, і неўзабаве ў кожнага назапасілася ўжо бутэлек з восем. Сакратар гаркаму партыі папрасіў Маргунова напісаць і яму на этыкетцы нешта на памяць. Што артыст і зрабіў з вялікім задавальненнем. Развітваючыся, сакратар сказаў яму: "Як жа прыемна глядзець на вас, артыстаў! Якое ў вас сяброўства!»

У майго прыяцеля-стаматолага выпадак адбыўся: пастуквае ён пацыента па суседніх зубах. Пытаецца: «Ёсць розніца?» — «Ёсць», — адказвае пацыент. — «Дзе больш баліць?» — «Ды нідзе не баліць. Проста яны па гучанні адрозніваюцца. Я музыкант...»

Ці можна называць працай любімы занятак? Не ведаю... Мастак Генадзь Старавойтаў неяк са смехам згадаў, як аднойчы па выкліку да яго прыйшоў сантэхнік. Аварыю ён павінен быў ліквідаваць сур'ёзную, а таму і працаваў ці не ўвесь дзень. Генадзь таксама не сядзеў на месцы, прапрацоўваў дробныя дэталі ў карціне. Бліжэй да вечара, калі абодва скончылі працаваць, сантэхнік сказаў: «Цікавая ў цябе праца, Генадзь! Цікавая... Але ж такая нудная!»

Амар Хаям некалі напісаў:

Той скажа праўду, як наш свет тэатрам назаве.
Усе мы лялькі, лялькавод — нябёсы.
На покрыве жыцця дазволяць баляваць,
Пасля чаго усіх у куфар прыбяруць.

Дай Бог вам усім здароўя, каб мы маглі баляваць на покрыве жыцця як мага даўжэй, прыносячы адно аднаму толькі радасць!

«Кунашыр», 71 хв., 2019
Рэжысёр Уладзімір Казлоў.
Аператар Глеб Целешаў.

Мінчук Уладзімір Казлоў амаль тры дзесяцігоддзі жыве і працуе ў Тулузе і жартаўліва сцвярджае, што за гэты час нават знешне стаў падобны да француза. Тым не менш дакументаліст аддае перавагу даследаванню рускамоўнай прасторы як больш блізкай і зразумелай, а да таго ж больш цікавай сваім французскім замоўцам, разбэшчаным сусветнай экзотыкай.
Зняць стужку пра курыльскі востраў Кунашыр рэжысёр задумаў пасля першай вандроўкі на Далёкі Усход. Востраў знаходзіцца на самай расійска-японскай мяжы, да 1945-га ён быў часткай японскай тэрыторыі. Праз некалькі год японцаў з вострава выселілі, замест іх прыйшлі савецкія вайскоўцы і рыбакі. Зрэшты, і цяпер «цікавосткі» на Кунашыры толькі дзве — блізкая дзяржаўная мяжа і морапрадукты. А яшчэ — зніклая семдзесят год таму цывілізацыя, рэшткі якой і шукаюць героі стужкі Уладзіміра Казлова.
Шукаюць у літаральным сэнсе: галоўныя героі, звычайныя курыльскія пенсіянеры, робяць раскопкі на месцы японскіх селішчаў і гародаў, знаходзяць розныя дэталі незнаёмага сучаснаму чалавеку побыту першай паловы мінулага стагоддзя. Пошукі папярэдняй цывілізацыі, нейкай зніклай культуры, найлепшым чынам раскрываюць культуру цяперашнюю, больш чым сціплае правінцыйнае існаванне сучасных жыхароў вострава.
Месяц назад «Кунашыр», як, дарэчы, і іншы беларускі ўдзельнік Кракаўскага міжнароднага фестывалю, фільм «Эпітафія» Віктара Аслюка, быў запрошаны да ўдзелу ў вельмі прэстыжным фестывалі імя Жана Руша ў Парыжы. Форум імя аднаго з пачынальнікаў «Сінема Верытэ» накіраваны на вывучэнне і раскрыццё культуры чалавека.
Сучасную дакументалістыку часта называюць вопытамі па візуальнай антрапалогіі. Але ёсць нешта такое, што адрознівае фільм Уладзіміра Казлова ад звычайнага антрапалагічнага нарыса.
Праз часам экзатычнае, часам трагікамічнае існаванне насельнікаў Кунашыра відавочна праступае экзістэнцыяльная туга закінутага сусвету. Тубыльцы з аднаго з самых вядомых астравоў Курыльскай грады нібы згубіліся не толькі ў прасторы, але і ў часе, амаль не патрэбныя ні сваёй краіне, далейшай за блізкую Японію, ні, збольшага, самім сабе. Калі ў стужцы «Гагарынлэнд» Уладзімір Казлоў мякка іранізаваў над сімваламі савецкай эпохі, што намагаюцца ўжыцца з новымі, капіталістычна-рынкавымі часамі ды ўмовамі, то ў «Кунашыры» рэжысёр з ўсёй магчымай любоўю да сваіх герояў распавядае пра закінутасць як стан рэчаў і вобраз мыслення. І маленькі соцыум Кунашыра тут выступае метафарай вялікага соцыуму, што некалі адарваўся ад астатняга цывілізаванага свету і разгублена шукае свае карані.

«Тата», 29 хв., 2020
Рэжысёрка Марыя Якімовіч.

Выпускніца Мінскай гімназіі-каледжа мастацтваў і факультэта інтэрмедыяў Кракаўскай акадэміі мастацтваў прадставіла свой дыпломны праект адразу ў нацыянальным конкурсе Кракаўскага міжнароднага кінафестывалю. Стужка не атрымала ўзнагарод, аднак выглядала вельмі годна на фоне моцнай і разнастайнай фестывальнай праграмы. Зрэшты, сама форма і тэхніка, у якой выкананы фільм, прыцягваюць увагу. «Тата» — прадстаўнік таго гібрыднага жанру, які называецца «дакументальная анімацыя». Рэжысёрка-дэбютантка, што паслядоўна вучылася жывапісу, а потым анімацыі, вырашыла аб`яднаць розныя спосабы данесці сваю гісторыю аўдыторыі, і ёй гэта выдатна ўдалося.
У сваім фільме Марыя Якімовіч звяртаецца да самых інтымных рэчаў. «Тата» ўражвае і майстэрствам выканання. Сямейныя гісторыі не рэдкасць у сённяшняй дакументалістыцы, дзе спавядальнасць даўно ўжо стала пэўным трэндам. Але нават на фоне іншых прыватных гісторый сюжэт «Таты» здзіўляе сваёй гранічнай шчырасцю. Марыя сцвярджае: фільм стаў для яе своеасаблівай псіхатэрапіяй, бо дазволіў зняць цяжар старой фамільнай траўмы. Ментальная хвароба яе бацькі ціснула на свядомасць рэжысёркі, і з дапамогай стужкі яна паспрабавала ад гэтага пазбавіцца. За паўгадзіны экраннага часу Марыя Якімовіч расказвае (і паказвае) драму сваёй сям`і — шчаслівае дзяцінства і далейшыя шматгадовыя пакуты ад немагчымасці дапамагчы роднаму чалавеку.
Сінкрэтычны жанр «Таты» дапаўняецца незвычайнай формай выканання. Рэжысёрка, аніматарка з адукацыі, адмаўляецца ад традыцыйных сродкаў анімацыйнага аповеду. «Тата» створаны з дапамогай старых сямейных архіваў, пабытавых відэаздымак і фатаграфій, ператвораных у мастацкае выказванне з дапамогай тэхнікі калажу. Маляваныя дэталі толькі дадаюць сюжэту неабходную дынаміку, выступаюць простымі, але дзейнымі метафарамі. Фільм стылізаваны пад старыя сямейныя альбомы і кінахроніку, відэашэраг дапаўняецца паралельным расказам самой рэжысёркі.
У аповедах пра фільм Марыя Якімовіч падкрэслівае музыку і працу з гукам польскага кампазітара Міхала Папары. Гукавое вырашэнне «Таты» сапраўды пасуе драматычнай гісторыі, ад якой не застрахаваная ніводная сям`я. Музыка ў стужцы стварае неабходную атмасферу душэўнага смутку і адчаю. І, нягледзячы на тое што рэжысёрка не прапануе гледачу хэпі-энду, «Тата» пакідае ўражанне добра выкананага абавязку аўтаркі не толькі перад бацькамі, але і перад сумленнем. Дадамо: і перад гледачамі, бо ў кожнага ёсць свае сямейныя даўгі.

«Дэзерцір», 26 хв., 2019
Рэжысёр і аўтар сцэнарыя Аляксандр Сцельчанка.
Аператар Матэй Піньос.
У ролях: Мікалай Бандарэнка, Алег Гацуляк, Віктар Глушкоў ды інш.

Створаная падчас навучання ў Пражскай школе кіно і тэлебачання FAMU кароткаметражная ігравая стужка беларуса Аляксандра Сцельчанкі — добрая сведка нашых часоў, складаных ды няпэўных. Камерны сюжэт «Дэзерціра» з першых эпізодаў уражвае датычнасцю да трагедыі ў маштабах цэлай краіны. Гісторыя бацькі, вымушанага хаваць свайго адзінага сына, які збег з войска, наўпрост з лініі баявых дзеянняў, уражвае брутальным лаканізмам і ўспрымаецца абсалютна верагодна. Сумнавядомы сучасны кантэкст, максімальна набліжаны да гледача, прымушае з падвоенай увагай глядзець зняты ва Украіне фільм маладога беларускага рэжысёра.

Невялікі бюджэт, цалкам даравальны для студэнцкай працы, толькі дадае «Дэзерціру» неабходнага ў дадзеным выпадку рэалізму. Ігра і натуральны выгляд незнаёмых беларускаму гледачу акцёраў, цалкам дакументальныя дэталі побыту ў кадры максімальна набліжаюць аўдыторыю да складанай рэчаіснасці. Сюжэт фільма пабудаваны на супрацьпастаўленні грамадскага і асабістага. Ваенная драма цэлай краіны аказваецца слабейшай за сямейную. Відавочны плюс «Дэзерціра» ў тым, што аўтар не займаецца маралізатарствам. Вайна ў карціне Стрэльчанкі дэманструецца не ў выглядзе баявых дзеянняў, а апасродкавана, праз асабістыя трагедыі паламаных лёсаў. Аўтар супрацьпастаўляе нацыянальныя інтарэсы дзяржавы і інтарэсы асобы.

Лаканізм і празрыстасць рэжысёрскага почырку выдае не толькі добра акрэслены светапогляд, але і някепскае валоданне кінематаграфічным рамяством. Узровень адукацыі ў FAMU відавочна застаецца на тым самым высокім узроўні, як і ў часы класікаў чэхаславацкай «новай хвалі». Адно што замест традыцыйнага пражскага мяккага гумару і іроніі ў беларуса Сцельчанкі добра заўважныя цвёрдыя трагічныя ноткі экзістэнцыйнай прозы Васіля Быкава ды Алеся Адамовіча. Яшчэ адна добрая рыса «Дэзерціра» — яго наднацыянальны характар. Аляксандр Сцельчанка не супрацьпастаўляе нацыі, не дзеліць дзяржавы на «добрыя» і «нядобрыя». Галоўны герой «Дэзерціра» робіць асэнсаваны выбар на карысць роднага чалавека і ў выніку выратоўвае ўсё чалавецтва. Сям`я — галоўнае, на што можна спадзявацца і абапірацца ў часы ўсеагульнай разгубленасці і смутку, сцвярджае сваім удалым дэбютам малады беларускі рэжысёр.

«Дзіма», 29 хв., 2020
Рэжысёр і аператар Дзмітрый Дзядок.

Дзіма — жыхар звычайнай беларускай вёскі. Ён ходзіць у госці, ловіць рыбу, паліць печку. Аднак адна рыса яго адрознівае: ён злодзей. У назіранні за навакольным таямнічым светам, поўным трывожных супадзенняў, Дзіма задаецца галоўным пытаннем: ці сумленна ён пражыў сваё жыццё? І ці сваё?

«Дзіма» — фільм-партрэт, які максімальна шчыра раскрывае рысы свайго героя і будуецца на аповедзе ад першай асобы. Седзячы ва ўмоўнай камеры зняволення — у будынку закінутай турмы непадалёк ад сваёй вёскі, — Дзіма дзеліцца крымінальнымі эпізодамі асабістага зладзейскага шляху і шчырай ацэнкай іх. Гэтая частка фільма чаргуецца са сцэнамі побыту героя: крадзяжом з узломам з крамы, візітам у хату да саўдзельніцы Ірыны, пажарам, аўтамабільнай аварыяй.

Малады рэжысёр Дзмітрый Дзядок з самых першых крокаў у кіно імкнуўся да раскрыцця складаных, часам гранічных характараў ды асоб. Героі яго стужак збольшага маргінальныя персоны, пра якіх, бывае, кажуць: «на ўзбочыне жыцця». Крымінальнікі, людзі з алкагольнай або наркатычнай залежнасцю, пазбаўленыя даху над галавой, — герой «Дзімы» якраз з гэтага шэрагу. Яўна не дурны, са сваімі, ва ўсіх сэнсах, паняццямі ды разуменнямі, Дзіма шчыра дэманструе ўнутраны свет. Апошні аказваецца зусім не такі прымітыўны ды пусты, як тое можа падацца. Вялікі, на ўсе паўгадзіны стужкі, маналог і жыццёвыя назіранні Дзімы разгортваюцца на фоне тыповага маргінальнага побыту, пазбаўленага ўсялякага сэнсу існавання правінцыйнага завугolля.

Знятая вельмі проста, стужка патыхае нязмушанасцю і натуралізмам. Ужо праз некалькі хвілін гледачу становіцца не так важна, якім чынам у аўтара атрымалася падысці да Дзімы і яго атачэння на такую блізкую адлегласць; персанажы пачуваюцца перад аб`ектывам максімальна натуральна. Відавочнае майстэрства Дзмітрыя Дзядка трымаць увагу выглядае ці не цудам — настолькі проста аўтар вядзе аповед ды раскрывае рысы свайго героя. За паўгадзіны, што цягнецца стужка, перад аўдыторыяй разгортваецца няпросты чалавечы лёс і характар. Паказальна, што «Дзіма» не разжальвае, не робіць ні шматзначных, ні адназначных высноў. Вартасць Дзмітрыя Дзядка як творцы і ўнікальнасць ягонага погляду якраз у тым, што ён дае гледачу магчымасць зазірнуць у свет людзей, чый сацыяльны статус звычайна прымушае адварочвацца шараговага абывацеля, і параўнаць чужое жыццё са сваім.

Ці патрэбная ў дызайне **зваротная сувязь** і што яна дае?

Ала Пігальская

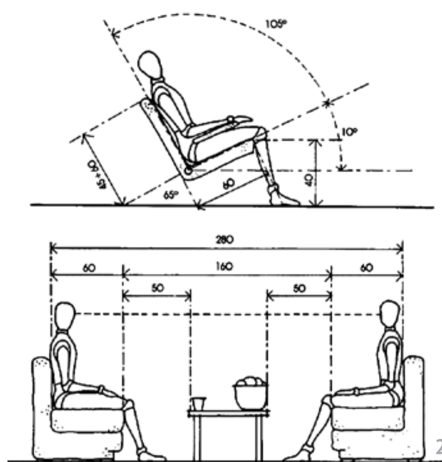
Дызайн-праект — гэта заўсёды праект будучыні. Ён задумваецца тут і цяпер, але пакуль пройдзе шлях ад задумы да рэалізацыі, павестка можа істотна змяніцца. Часу паміж праектам і паліцай крамы праміне тым больш, чым больш масавым будзе прадукт. Індустрыя моды жыве ў часе на два-чатыры гады наперад (ад задумы і закупкі матэрыялаў для калекцый от-куцюр, потым для прэт-а-партэ і масмаркету), падобны часавы цыкл у прамысловым і лічбавым дызайне. Скарочаны цыкл вытворчасці і распаўсюджання прадукту можам назіраць у графічным і часткова ў медыядызайне.

Уяўляць будучыню можна па-рознаму. У савецкія часы было прынята казаць пра будучыню ў тэрмінах пяцігодак. Планы на пяцігодку абвяшчаліся роўна для таго, каб іх не выконваць, таму былі распаўсюджаны плакаты не толькі пра пяцігодкі, але і пра неабходнасць выконваць пяцігадовыя планы за тры гады. Навошта патрэбны план, калі яго не збіраюцца выконваць? Адказ можна знайсці ў герметычнай логіцы савецкай дзяржавы: важныя былі не якасць прадукту і эканамічная выгада, а колькасць часу і факт занятасці на вытворчасці савецкіх грамадзян. З будучыняй можна мець і прагматычныя адносіны. Бліжэйшую будучыню можна ўявіць у выглядзе прагнозаў, а аддаленую — у выглядзе некалькіх сцэнарыяў на пару гадоў: ад найгоршага да аптымальнага і пажаданага. Вядома, будучыню прадказаць складана, таму сцэнарыі дазваляюць быць гатовымі да рознага развіцця падзей. Дызайнеру важна ўмець прыглядзецца да цяперашняга, каб зразумець, якія тэндэнцыі будуць актуальныя ў будучыні, а якія, нягледзячы на моду і папулярнасць, ніяк не адлюструюцца ў ёй. Як кажуць, не ўсё тое сёння, што заўтра ўчора.

Праектаванне для будучыні патрабуе апоры на пэўныя крытэрыі, якія з вялікай ступенню верагоднасці будуць захоўваць актуальнасць у ёй. Адным з ключавых момантаў, што не страцяць актуальнасці і цяпер, у дызайне прамысловай эры (XX стагоддзе) з'яўляюцца фізічныя і псіхафізіялагічныя параметры чалавека, патэнцыйнага спажыўца, і тыя функцыі, якія патрабуецца выконваць у той ці іншай прасторы. Параметры чалавека і прасторы вызначаліся і фізіёлагамі, і спецыялістамі ў галіне эканомікі, а вынікамі іх працы карысталіся дызайнеры.

У першай палове XX стагоддзя арыентаваліся на ўяўленні пра чалавека з сярэднімі параметрамі і характарыстыкамі. Па меры распаўсюджання гэтага прынцыпу стала відавочна, што апора на сярэднія параметры не падыходзіць большасці

1.



2.

людзей. Таму ў другой палове XX стагоддзя з'явілася разуменне: для павышэння функцыянальнасці лепш у пэўных параметрах арыентавацца на сярэднія значэнні самых высокіх людзей (напрыклад, пры праектаванні ніжніх ярусаў мэблі, вышыні кузаваў машын), а ў некаторых выпадках — на сярэднія значэнні людзей нізкага росту (напрыклад, пры праектаванні верхняга яруса мэблі, вышыні парогаў транспартных сродкаў і г.д.).

У графічным дызайне функцыянальнасць вызначалася хуткасцю ўспрымання візуальнага паведамлення, што было асабліва важна ў кантэксце развіцця міжнародных карпарацый, для якіх істотна сфармаваць пазнавальнасць брэнда ў любой кропцы свету. Праблемы адрозненняў культурных кодаў, семантыкі розных колераў вырашаліся з дапамогай дызайну, рэдукаванага

3.

да мінімалізму. Рацыянальны падыход быў запатрабаваны не ў апошнюю чаргу таму, што ствараў ілюзію поўнага кантролю над працэсамі спажывання і выкарыстання прадуктаў, і таму, што нязменна натыкаўся на ірацыянальныя рэакцыі спажыўцоў. Бадрыяр апісвае свет індустрыяльнай эпохі так: нас атачае мноства рэкламных паведамленняў, мы ігнаруем тое, да чаго яны заклікаюць / перфарматыву, але яны прысутнічаюць у свядомасці ў якасці індыкатыву. Чалавек адчувае сябе больш камфортна ў асяродку, запоўненым разнастайнымі візуальнымі артэфактамі, чым у пустой ці аднастайнай прасторы. Таму тэлевізар выкарыстоўваўся як фон для прыборкі памяшканняў — каб не было сумна, газеты — каб загарнуць селядзец, а савецкі агітацыйны плакат — каб закрыць аблупленую фарбу ці шпалеры на сцяне.

Укараненне лічбавых тэхналогій у прамысловасць ужо ў 1970-я паказала, што спецыялісты не могуць дасягнуць здавальняючага ўзроўню эфектыўнасці працы з усё больш складанай тэхнікай (тэхніка ўскладнялася, выдаткі на вытворчасць раслі, а прадуктыўнасць — не). Пры засваенні выдавецкіх сістэм найбольш эфектыўным аказаўся падыход, калі сам карыстальнік намацвае эфектыўныя спосабы і метады арганізацыі працоўнага месца. Так, замест каманд на адной з простых моў праграмавання карыстальнікі ўпадабалі каманды, прадстаўленыя ў выглядзе метафар: пры загрузцы камп'ютара мы трапляем на працоўны стол, на якім раскладзены папкі з файламі (файл — справа, дакумент, калі літаральна перакласці з англійскай), — тое, што мы называем графічным інтэрфейсам. Па меры

4.

5.

развіцця лічбавых тэхналогій ссоўванне цэнтра прыняцця рашэнняў ад экспертаў да карыстальнікаў усё больш і больш даказвала сваю эфектыўнасць. Сёння гэты кірунак аформіўся ў ux-даследаванні і ux-дызайн. Карыстальнікі не абавязаны адпавядаць параметрам і алгарытмам выканання функцый, якія прапаноўваюцца экспертамі, маркетолагамі і дызайнерамі. Спажывец ужо не бачыць сябе ў пасіўнай ролі, яго ўсё часцей называюць карыстальнікам ці стэйкхолдэрам — зацікаўленым бокам. Дзякуючы інтэрнэту 4.0 зваротная сувязь стала настолькі масавай, што ігнараваць карыстальнікаў ужо немагчыма. І вытворцам, і дызайнерам выгадна прыцягваць іх на самыя раннія стадыі праектавання, дзе яны будуць тэставаць ідэі для прадуктаў. Гэта танней (хоць і ўшчамляе самалюбства традыцыйных удзельнікаў вытворчых працэсаў), чым атрымліваць масавы негатыўны водгук, калі прадукт ужо трапіў у краму. Самымі запатрабаванымі будуць менавіта тыя праекты, якія адпавядаюць чаканням і адказваюць на патрэбы карыстальнікаў. Можна меркаваць, што іранічнае выказванне Форда, маўляў, калі б ён запытаў людзей, чаго яны хочуць, тыя б папрасілі больш хуткага каня, сёння не будзе так папулярна. Даследаванні Дональда Нормана нязменна паказваюць: карыстальнікі вельмі насцярожана ставяцца да значных змен у лічбавых сэрвісах, г.зн. яны дэманстратыўна аддаюць перавагу звычайнаму хуткаму каню, і нават глабальныя карпарацыі не могуць з гэтым не лічыцца.

Карыстальнік сёння самастойна можа ацаніць той вопыт, які атрымаў пры ўзаемадзеянні з прадуктам, абмяняцца меркаваннем з паплечнікам, і крытэрыі іх ацэнкі, хутчэй за ўсё, не будуць супадаць з ацэнкай эксперта. Экспертам цяпер робіцца той, хто можа зразумець логіку карыстальніцкага вопыту і прапанаваць яму штосьці арганічнае, а не штосьці «аб'ектыўна» лепшае. Розніца паміж дызайнам, у якім асноўныя рашэнні прымаюцца зыходзячы з экспертнага ведання, выразна праяўляецца ў жарце, што калі б іншапланетнік паглядзеў на жаночыя туфлі на шпільцы і мужчынскі брогі, то вырашыў, што ў жанчын і мужчын абсалютна розная анатомія ног.

Вынікам робіцца з'яўленне «разумнага натоўпу» (па трапным абазначэнні Горвада Рэйнгальда). «Разумныя натоўпы складаюцца з людзей, здольных дзейнічаць зладжана, нават не ведаючы адно аднаго. Людзі, якія складаюць разумныя натоўпы, супрацоўнічаюць нябачаным раней чынам дзякуючы прыладам, што яны маюць, якія забяспечваюць сувязь і вылічэнні».

Адзін з беларускіх вытворцаў вопраткі і бялізны рэгулярна запускае праекты, што адлюстроўваюць настроі спажыўцоў брэнду, але нярэдка атрымлівае абураная водгукі. І калі-нікалі карыстальнікі ініцыююць свае праекты замест тых, што прапаноўвае брэнд. Так, можна разгледзець кейс з выказваннямі расійскіх пісьменнікаў, надрукаваных на майках: карыстальнікі спачатку выказалі неўразуменне, чаму не знайшлося цытат з беларускіх пісьменнікаў, а потым у сецыве з'явіўся флэшмоб, да якога далучыліся пісьменнікі і літаратуразнаўцы з прапановамі фраз ад беларускіх аўтараў, якія маглі б стаць прынтам на вопратцы. І ў выніку брэсцкі гарадскі інтэрнэт-часопіс «Бінокль"» прадставіў альтэрнатывы маек з выказваннямі айчынных пісьменнікаў.

Гейміфікацыя, магчымасць прымерыць розныя ролі, рухомая ідэнтычнасць робяцца спосабамі камунікацыі з карыстальнікамі.

Рэкламны сайт мінеральнай вады пазіцыянуецца як самы доўгі сайт у свеце і можа лічыцца сайтам-доўгажыхарам. Ужо некалькі гадоў карыстальнік можа паглыбіцца на глыбіню здабычы вады. То-бок сайт спалучае ў сабе элементы гейміфікацыі, ён пазнавальны і прадастаўляе ўнікальны і амаль што бясконцы карыстальніцкі вопыт.

Можна колькі заўгодна інвеставаць рэсурсаў у дызайн ці інфраструктуру, але ўсё больш відавочным робіцца наступны факт: чым больш праект запраграмаваны на змены з-за зваротнай сувязі ад карыстальніка, тым большая верагоднасць папулярнасці і поспеху. І тут найбольшыя шанцы атрымліваюць не высокабюджэтныя праекты, а тыя, што падладжваюцца пад патрэбы карыстальніка. Будучыня прадметнага свету і сацыяльныя стасункі непазбежна ўяўляюцца ў руках разумнага натоўпу.

6.

1. Франц Выпас. Партыі нашай — шчырае слова: планы працоўныя здзейсніць гатовы! 1971.

2. Разлік параметраў мэблі, зыходзячы з фізічных параметраў цела чалавека.

3. Франц Выпас. Пяцігодку датэрмінова выканаем! 1968.

4. Праект маек брэсцкага інтэрнэт-часопіса «Бінокль"». *Фота з сайта binkl.by*

5. Адзін з першых графічных інтэрфейсаў для камп'ютара Apple1973.

6. Фрагмент самага глыбокага сайта. Рэкламны сайт мінеральнай вады. 2012.

У верасні, на пачатку новага сезона, Нацыянальны тэатр оперы і балета плануе паказаць прэм'еру балета «Пер Гюнт» на музыку Эдварда Грыга. Спектакль будзе дэбютнай пастаноўкай маладога таленавітага балетмайстра Сяргея Мікеля на сцэне тэатра. Галоўныя партыі выконваюць Эвен Капітэн (Пер) і Людміла Уланцава (Сольвейг).

Фота зроблены Міхаілам Несцеравым падчас сцэнічнага прагону.

У Мінску газету «Культура» можна набыць у наступных кропках:
Крамы «Белдрук»: падземны пераход ст.м. «Пятроўшчына»; падземны пераход ст.м. «Плошча Перамогі»; праспект Незалежнасці, 44; вуліца Валадарскага, 16.
Кіёскі «Белдрук»: ст.м. «Няміга»; вуліца Максіма Багдановіча; праспект Пераможцаў, 5; вуліца Рабкораўская, 17; праспект Незалежнасці, 68В; вуліца Лабанка, 2.
Каб набыць часопіс «Мастацтва», звяртайцеся, калі ласка, у кнігарні «Глобус» і крамы «Белдруку» на праспекце Незалежнасці, 44, 74, 98, на праспекце Пераможцаў, 5, на вуліцы Карла Маркса, 38, на вуліцы Сурганава, 17,
у падземным пераходзе на плошчы Перамогі і метро «Пятроўшчына».

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582.
РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551